Año I • Número 1 • Diciembre 1999 • $ 40.00 ISSN 1405-8367

(paréntesis)

Salvador Elizondo
Juan García Ponce
Paulina Lavista
Jaime Moreno Villarreal

Experiencia de Borges

Ida Vitale
Fernando del Paso

Del Paréntesis

Pascal Quignard

Las tablillas de Boj de Apronenia Avitia



(paréntesis)

AÑO I DICIEMBRE 1999 NÚMERO 1

Paréntesis es una publicación mensual de Editorial Paréntesis, S.A. de C.V. Domicilio de la publicación: Campeche 429-3, Col. Condesa, 06140, México D.F. Tel.: 52 11 60 04 Fax: 52 56 29 20. Editor responsable: Aurelio Asiain Córdova. ISSN 1405-8367. No. de reserva de derechos al uso exclusivo del título 04-1999-090110225800-102. No. de certificado de licitud de título, en trámite. No. de certificado de licitud de contenido, en trámite. Distribuida por Distribuidora de Impresos, S.A. de C.V. Mariano Escobedo 218, Col. Anáhuac, 11320, México D.F. Tel.: 55 45 66 45. Impresión: Litográfica Turmex, S.A. de C.V. Lago Silverio 224, Col. Anáhuac, 11320, México D.F. Tel.: 52 60 66 97.

Aurelio Asiain 8 (paréntesis)
Ida Vitale 11 *Paréntesis, casa frágil*
Fernando del Paso 12 Vive la France! *o de los usos y abusos del paréntesis*
Pascal Quignard 18 *Las tablillas de boj de Apronenia Avitia*
Luigi Amara 28 *Del lugar de las revistas*
Edmund Wilson 31 *Polonio del trabajador literario*
Antonio Deltoro 41 *Un árbol*
Félix de Azúa 42 *Frederic Amat: Radiografía de un paisaje*
Frederic Amat 45 Papeles de Godot
Francisco Hinojosa 54 *La vida cambia*
Salvador Elizondo 60 *Experiencia de Borges*
Jaime Moreno Villarreal 63 *La sombra y la firma*
Paulina Lavista 65 Borges en México
Mario Lavista 74 *Carlos Chávez a cien años de su nacimiento*
Malva Flores 79 *Poema*
Danubio Torres Fierro 80 *Nec, ut solis, dabis iocos*
Fernando Escalante Gonzalbo 82 *Retrato de grupo con belleza interior*
Ireneo Paz 86 *Tijeretazos*

ACENTOS

Juan García Ponce 90 *Borges en Sur*
Tomás Granados Salinas 91 *Imposturas intelectuales* de Sokal y Bricmont
Clemente Fracasso 94 *Conocimiento prohibido* de Roger Shattuck
Carlos Pereda 95 *Metáforas del poder* de José M. González García
Manuel Guillén 96 *La sangre y la tinta* de Roger Bartra
Carlos Tello Díaz 98 *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* de David Stoll
Miguel Gomes 99 *Escritura conquistada. Diálogos com poetas latino-americanos* de Floriano Martins

TIPOS MÓVILES

Hugo Diego Blanco 101 *El pescador y la guillotina*
Jorge Hernández Tinajero 102 *El espectador en la vitrina*
Ricardo Pohlenz 104 *Warhol, el domingo por la tarde*
Luis González de Alba 105 *El número cero*
Saúl Peña 106 *Wim Mertens en Bellas Artes*
Jorge F. Hernández 107 Pasado en claro *en Costa Rica*
Mauricio Sanders 108 *Lo-lee-ta*
Ximena Escalante 109 *Celestina cumple 500 años*
Carmen Villoro 111 *Rompecabezas y escritura*
Héctor J. Ayala 112 *El papel del Bufón*
Luis Ignacio Helguera 114 *Apología relámpago del ajedrez ante Christopher Domínguez*
Raúl Trejo Delarbre 115 *Relato de sobremesa*
Stefan Wimmer 115 *La estética de la resistencia en el campo del periodismo: la revista alemana* SPEX

INTEMPERIE

Aurelio Asiain 115 *Mixtificaciones*

Portada e ilustraciones: Frederic Amat

paréntesis

José Bianco, secretario de redacción de *Sur* durante veintitrés años, celebra en un artículo de 1973 la llegada de *Diálogos* —la magnífica revista que dirigió Ramón Xirau— a su número cincuenta, y se pregunta: "¿Cómo puede haber crítica en un país donde no hay revistas literarias?" A Bianco, que piensa en la situación argentina, le "regocija que en México las haya; tantas y tan excelentes". Menciona líneas más adelante a *Plural*, y en la última frase manifiesta su "conmovida gratitud" a Ramón Xirau y Octavio Paz, que "quizá descuidando su labor de escritores, se consideran en el deber de dirigir dos revistas literarias, dos revistas de minoría, esas «revistas de minoría que aseguran la continuidad de la cultura», como escribió T. S. Eliot en el último número de *The Criterion*, que dirigió durante dieciséis años, al despedirse de los lectores".

Bianco no se equivocaba: México es un país en que la crítica se ejerce cada vez con más vigor, libertad e imaginación. Le regocijaría saber, además, que en nuestro país hay cada vez más revistas literarias. *Biblioteca de México, La Gaceta, Fractal, Fundación, Letras libres, Nexos, Poesía y poética* son sólo algunas de las que se publican en la ciudad de México. No todas son revistas de minoría (condición que no tiene que ver con el número de ejemplares que venden, sino con el tipo de lector a que se dirigen) ni estrictamente literarias (pues para mejor venderse admiten y aun propician el lenguaje de la mayoritaria actualidad) pero todas expresan una idea de la literatura y le conceden un espacio, así sea en un paréntesis.

¿Para qué iniciar otra revista? ¿Por qué un grupo de escritores, desatendiendo al consejo que Borges le hizo al joven Bioy Casares de no ocuparse en nada que lo distrajera de su labor de escritor, "como dirigir una revista literaria", deciden abrir un paréntesis?

Alfonso Reyes definió las revistas como "esas nebulosas, cargadas y finas, que llenan los intersticios entre los libros". La frase, citada fuera

de contexto, es ricamente ambigua. Reyes pensaba en los vacíos que el escritor debe llenar entre un libro y otro: las revistas le permiten mantenerse en contacto con el público. Pero sus palabras hacen pensar, en primer lugar, en una persona ante los estantes de su librero. ¿Dónde colocar nuestra colección de *El hijo pródigo* sino entre los libros de Xavier Villaurrutia y Octavio Paz?

En todo escritor hay antes un lector. El editor puede escribir o no, pero su oficio es leer. Un grupo de escritores que se reúnen para publicar una revista no quieren escribir sino, sobre todo, dar a leer —lo que escriben y lo que leen. Buscan lectores, de sus páginas y de las ajenas, pero en primer lugar buscan al lector que hay en ellos mismos. Elegir lo que se publica, disponerlo en una secuencia determinada, presentarlo de cierta manera y en cierto momento, se parece a ordenar un espacio habitable.

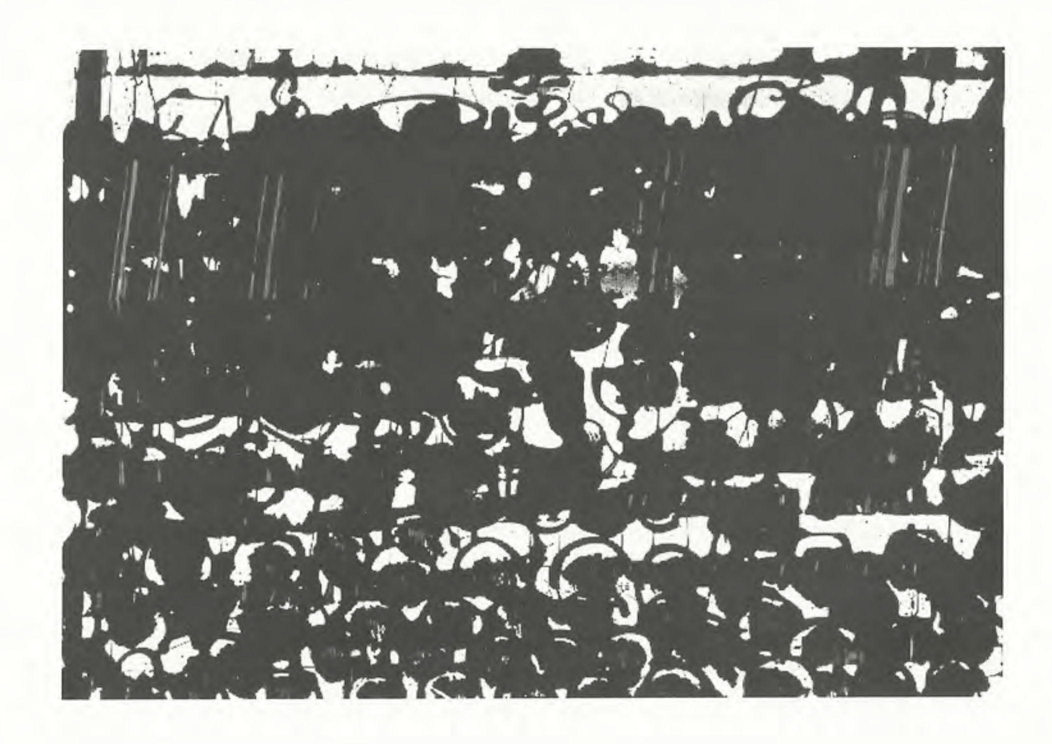
El espacio de una revista es transitorio. Hay quien se queda a vivir en las páginas de *El Quijote* o *La guerra y la paz*, pero no entre la portada y la cuarta de forros del número trece de *Contemporáneos*. Los editores, como los constructores de una estación de paso o un albergue, quisieran que quien pasa ahí la noche se sienta tentado a quedarse toda la vida; pero mayor que ese deseo es el de que, al mirar por la ventana o desde la puerta, se sientan atraídos sin remedio por el paisaje. Una revista quiere acoger e incitar al viaje.

Octavio Paz vio a las revistas como puentes que unen y separan a las generaciones. También son puentes entre el escritor y el lector, entre el anunciante y el consumidor, entre el periódico y el libro, entre la llegada a la sala de espera y la cita con el dentista, entre la memoria y el olvido, entre el sueño y la vigilia. Los puentes son espacios fronterizos, en los que nadie pensaría en fijar su residencia. Y sin embargo, ¿cuántos destinos no se han sellado a la mitad de un puente?

Un paréntesis es un espacio crítico, un intersticio, un puente. Hace un aparte, apunta al otro lado, revela otro sentido y une lo que estaba separado. Prosódicamente, es un cambio de entonación; sintácticamente, es un aparte; gráficamente, es un espacio entre dos arcos que se curvan discretamente. En cualquier caso, un paréntesis está siempre en medio de otra cosa: *lo que pasa allá afuera*. La vida cotidiana y sus minucias, la ruidosa actualidad y sus grandes cuestiones.

Abrimos un paréntesis para matizar, para dudar, para preguntar, para separarnos por un momento de *lo que pasa* y ver lo que ha quedado. Abrimos un paréntesis para aclararnos (el paréntesis no tiene techo) y mirar hacia afuera. Pues lo que se pone entre paréntesis es lo que está fuera del paréntesis.

AURELIO ASIAIN



PARÉNTESIS, CASA FRÁGIL

Ida Vitale

Cuando la cerrazón arrecie
abre paréntesis, signo tibio,
casa frágil,
que no tiene más techo
que el cielo imaginado
(aunque sea adusto, ácido, aciago,
si es otro quien lo abre),

piensa dos manos
que protejan tu rostro,
de veras miren dentro de ti,
agrupen sol contra el invierno,
sol y solvencia humana.

Aunque debas cruzar
bosques de tiempo,
pisar tantas hojas secas
en el suelo de la memoria,
cuidar no ser tragado
por zanjas de sorpresiva erosión,

búscate en el paréntesis,
como en palabras para siempre calladas.

"VIVE LA FRANCE!" O DE LOS USOS Y ABUSOS DEL PARÉNTESIS

Fernando del Paso

I
DEL USO CONCÉNTRICO Y CENTRÍPETA DEL PARÉNTESIS

A) El texto

"En respuesta al pedido de un amigo deseo escribir un texto (o mejor que texto, dar una opinión de lo que pienso sobre lo que entre otras cosas es un signo ortográfico (y que en este caso tiene más de signo que de ortografía (entendida ésta como una parte de la gramática (y ésta a su vez, como el estudio de los elementos del lenguaje (cualquier lenguaje, así sea complejo o sencillo aunque no creo que haya alguno que sea el más sencillo de todos los lenguajes ni el más complejo (como tampoco se puede afirmar que uno es más bello que otro (entre otras cosas porque la belleza, como sabemos, es relativa: por ejemplo, se dice que el italiano es un idioma musical (apreciación prejuiciada, pienso, por la historia de la ópera italiana (se recordará que en los tiempos de Mozart en la propia Viena se pensaba que el alemán no servía para el *bel canto* (y quienes vieron la película *Amadeus* recordarán a su vez que quien no estaba de acuerdo con semejante afirmación era el mismísimo Mozart (Mozart, el genio de quien alguien, en Viena, dijo una vez: "cuando es divertido es Beethoven y cuando es aburrido es Haydn" (juicio que yo menosprecio porque a veces creo que los vieneses saben, más que de música, de café y tartas de manzana (y una de las muchas formas en que a mí me encanta la manzana es en tarta y siempre que se convierte en algo: en manzana al horno, en puré o jalea de manzana, en orejón, en refresco, en sidra, en calvados: soy incapaz de comerme una manzana al natural (y no creo que esta aversión tenga nada que ver con el pecado original, y sí con la manzana envenenada de Blancanieves (Blancanieves, quién lo dijera, que nunca me gustó tanto como su hermosísima madrastra (o sea, me enamoré del mal y no de la pureza, quizás porque la madrastra se parecía mucho a María Félix a quien yo idolatraba (y a quien todavía estoy agradecido, porque me recibió en su casa de Tlalpan cuando apenas era yo un adolescente (y a quien volví a encontrar

en París cuando yo tenia ya cierta edad (en el bellísimo restaurante del parque Montsouris (Montsouris quiere decir en francés "el monte del ratón" y que hace tiempo fue un cementerio (del que probablemente exhumaron muchos de los huesos que hoy se exhiben en las catacumbas de la plaza de Denfert-Rochereau (cercana a la calle que lleva el nombre del inventor de los daguerrotipos, Daguerre (y donde nos encontrábamos para tomar cerveza, con el paraguayo Bareiro, buen amigo y buen escritor (y perpendicular, la Rue Daguerre, a la Avenida del General Léclerc (que nada tiene que ver con el esposo de Paulina Bonaparte, Charles Victor Emmanuel (y sí con el liberador de París en la Segunda Guerra Mundial (aunque bien sabemos que los verdaderos liberadores de París fueron los gringos (lo que me recuerda que Charles de Gaulle, en los últimos tiempos, hacía la guerra no en el frente, sino desde la BBC de Londres (pero ya no andaré más por las ramas: en otras palabras comenzaré a cerrar los paréntesis que he dejado abiertos, para volver al tema inicial), y desde sus micrófonos todos los días gritaba "Vive la France!") puesto que dicen que los norteamericanos no llegaron primero a la Ciudad Luz porque los franceses vaciaron la gasolina de sus tanques y camiones) Philippe Marie de Hautecloque, Mariscal póstumo, 1902-1947) gobernador de Haití en 1802 muerto de fiebre amarilla, y cuya historia aprendí cuando estudiaba *El reino de este mundo* del escritor cubano Alejo Carpentier) que desemboca en la plaza donde está el león fundido con los cañones alemanes: por allí entró el General Léclerc) y que era, tras un largo exilio, tan parisino como paraguayo) donde hay un mercado al aire libre, espléndido, al que íbamos cada domingo) lugar en el que yo serví muchas veces de guía a parientes y amigos) una especie de osario común, relleno con las sobras de varios panteones) al que fue también alguna vez la Princesa Paulina Metternich y, un siglo después, Alfonso Reyes) y ella, pues ya podrán ustedes imaginarse: una edad provecta, pero siempre deslumbrante) de apenas catorce o quince años y con un tímido bozo) ¿y quién no, entonces, a fines de los años cuarenta, la veneraba o la detestaba?) por sus maravillosos ojos negros y surcados de destellos, sus cejas arqueadas, sus pómulos salientes) la recordarán ustedes, cubierta por el veneno que al escurrir adquiere la forma de una calavera, de la muerte) así, cruda, por fresca y bien pelada que esté) y también, claro, de chocolate: su repostería es deliciosa) probablemente un *snob* o un envidioso como Salieri) quien debió haber descubierto a la música en todas las expresiones del ser humano, en todas las lenguas) ya que se le consideraba duro, bárbaro, carente de sutileza) y porque en Italia todo el mundo canta: la que friega el piso, el gondolero, el que cocina el espagueti) de especial dulzura, que nunca ofende al oído, si acaso cuando en lugar de hablarlo lo gritan) aunque es un hecho que cada uno tiene sus carencias y riquezas particulares, por ejemplo, el español, palabras agudas, graves, esdrújulas y sobresdrújulas) si bien a los hispanohablantes por razones de todos conocidas se nos facilite el portugués y se nos antoje el coreano un idioma inaccesible) el lenguaje, sí, el milagro que nos separa del resto del reino animal) misma que aborrezco y nunca he dominado a pesar de ser escritor) en la que

nadie, en español, puede negarme que soy campeón) cuyo empleo para insertar frases incidentales sin enlace con los demás miembros del período es siempre útil) si no breve y conciso, ingenioso al menos y que todo el mundo entienda..."

B) Del carácter centrípeta del texto

Fue precisamente para facilitar la comprensión del lector, que para escribir el texto precedente acudimos a la acumulación de una serie de trivialidades transparentes que dejamos correr, como un río, por el lecho, a veces incestuoso, de las asociaciones de palabras, no sin advertir que el aliento que las impulsó despide un ligero perfume oulipista. Pero, al mismo tiempo que un río, el texto es un lago cuya inmóvil superficie se ve turbada por una piedra caída del cielo: el lector avisado no ha dejado de advertir que, al ser un texto que contiene un paréntesis que a su vez contiene otro paréntesis y éste a un tercero, y el tercero a un cuarto, y así hasta veintitantos paréntesis, la imagen de las ondas en el agua que produce el impacto de la piedra, no es, ni descabellada, ni descabalada: el paréntesis, que se abre al principio del texto, y se cierra al final del mismo, es el círculo de la onda exterior, la más grande. Pero, como en lugar de crecer hacia afuera, el texto crece hacia adentro, podemos afirmar que, además de concéntrico, su movimiento es centrípeta, de modo que el paréntesis del centro del texto: "pero ya no me andaré más por las ramas: en otras palabras, comenzaré a cerrar los paréntesis que he dejado abiertos para volver al tema inicial" constituye el meollo, el ombligo del texto, el círculo vital, y ventral, en el que cayó la piedra.

II
DEL USO CONCÉNTRICO Y CENTRÍFUGA DEL PARÉNTESIS

Como todos los textos del mundo, el que hemos puesto como ejemplo puede crecer *ad infinitum*. Pero este crecimiento, si deseamos que el texto no se desvirtúe y sea fiel al propósito que lo hizo posible, tendrá que ser distinto al de cualquier texto que no tenga como característica principal e indispensable el movimiento concéntrico y centrípeta de sus paréntesis. De esta manera, si le agregamos a nuestro texto una oración al final, tenemos que agregarle otra al principio, de la cual aquella sea complemento.

Igualmente, si le agregamos tres oraciones al principio, tendremos que agregarle tres oraciones al final, complementarias, respectivamente, de aquellas, y abrir y cerrar los paréntesis correspondientes.

Por otra parte el texto puede crecer de manera centrífuga, es decir, desde dentro hacia afuera, si enriquecemos el contenido de alguno, varios o todos de sus veintitantos paréntesis. Lo ideal será, desde luego, si queremos conservar una armonía y una simetría del crecimiento, partir del paréntesis central situado, como habíamos dicho, en el ombligo del texto:

"(pero ya no me andaré más por las ramas: en otras palabras, cerraré los paréntesis que he dejado abiertos para volver al tema inicial)"

mismo que puede crecer a nuestra voluntad con las modificaciones que consideremos necesarias: por ejemplo, ya no mencionaremos el propósito de cerrar los paréntesis abiertos: simplemente, los cerraremos todos.

"(pero ya no me andaré más por las ramas (y por las ramas de las ramas (como lo hace mi maestro y amigo Juan José Arreola (a cuya sombra no: a cuya luz hice mis pininos literarios: (y aprendí a amar a Borges, a respetar a Claudel, a admirar a Schwob) visto que entonces yo sólo había escrito algunos sonetos) a quien conocí hace más de cuarenta años) pues peor será la caída mientras más alto se encuentre uno) ya que se corre el riesgo de precipitarse en la nada)"

El texto, como se ve, crecerá así de manera centrífuga, de adentro hacia afuera, empujando y ampliando los paréntesis-ondas-concéntricas-de-agua.

Ahora bien, podemos insertar el nuevo texto resultante en el texto original, después del General de Gaulle en la BBC de Londres, y antes de los micrófonos en los que gritaba "Vive la France!" o desprenderlo y dejar que tenga vida propia, independiente. En este caso el texto original adquiere el nombre de texto-madre, y el otro de texto-hijo. Por supuesto, de éste podemos obtener un texto-nieto también independiente. Y ambos pueden crecer tanto como sus progenitores, e incluso superarlos en tamaño.

III
DEL USO RECTILÍNEO
(CONOCIDO VULGARMENTE COMO "DE LONGANIZA")
DEL PARÉNTESIS

Para ilustrarlo, emplearemos como ejemplo el mismo texto original. Tenemos que despojarlo de los paréntesis, lo cual no quiere decir nada más "borrarlos", sino que implica un procedimiento un poco más complejo; hacerlos a un lado sí, y complementar la primera frase del texto con su correspondiente: la última, y enseguida la segunda con la penúltima, la tercera con la antepenúltima, la cuarta con la anteantepenúltima, y así sucesivamente. El resultado es un texto conocido como "tubular" o "de longaniza", del cual —paradójicamente— los paréntesis pueden estar ausentes. Pero, si los ponemos, parecerán, si no indispensables, útiles e incluso simpáticos (en un sentido fisiológico). Veamos:

"En respuesta al pedido de un amigo deseo escribir un texto (si no breve y conciso, ingenioso al menos, y que todo el mundo entienda), o mejor que texto, dar una opinión de lo que pienso sobre lo que, entre otras cosas, es un signo ortográfico (cuyo empleo para insertar frases incidentales sin enlace con los demás miembros del período es siempre útil) y que en este caso tiene más de signo que de ortografía (en la que nadie, en español, puede negarme que soy campeón), entendida ésta como una parte de la gramática (misma que aborrezco y nunca he dominado a pesar de ser escritor) y ésta a su vez como el estudio de los elementos del lenguaje (el lenguaje, sí, el milagro que nos separa

del resto del reino animal), cualquier lenguaje, así sea complejo o sencillo aunque no creo que haya alguno que sea el más sencillo de todos los lenguajes ni el más complejo (si bien a los hispanohablantes por razones de todos conocidas se nos facilite el portugués y se nos antoje el coreano un idioma inaccesible) como tampoco se puede afirmar que uno es más bello que otro (aunque es un hecho que cada uno tiene sus carencias y riquezas particulares, por ejemplo, el español, palabras agudas, graves, esdrújulas y sobreesdrújulas), entre otras cosas porque la belleza, como sabemos, es relativa: por ejemplo, se dice que el italiano es un idioma musical (de especial dulzura, que nunca ofende al oído, si acaso cuando en lugar de hablarlo lo gritan), apreciación prejuiciada, pienso, por la historia de la ópera italiana (y porque en Italia todo el mundo canta: la que friega el piso, el gondolero, el que cocina el espagueti); se recordará que en los tiempos de Mozart en la propia Viena se pensaba que el alemán no servía para el *bel canto* (ya que se le consideraba duro, bárbaro, carente de sutileza), y quienes vieron la película *Amadeus* recordarán a su vez que quien no estaba de acuerdo con semejante afirmación era el mismísimo Mozart (quien debió haber descubierto la música en todas las expresiones del ser humano, en todas las lenguas), Mozart, el genio de quien alguien, en Viena, dijo una vez: "cuando es divertido es Beethoven y cuando es aburrido es Haydn" (probablemente un *snob* o un envidioso como Salieri), juicio que yo menosprecio porque a veces creo que los vieneses saben, más que de música, de café y tartas de manzana (y también, claro, de chocolate: su repostería es deliciosa), y una de las muchas formas en que a mí me encanta la manzana es en tarta, y siempre que se convierta en algo: en manzana al horno, en puré o jalea de manzana, en orejón, en refresco, en sidra, en calvados: soy incapaz de comerme una manzana al natural (así, cruda, por fresca y bien pelada que esté), y no creo que esta aversión tenga nada que ver con el pecado original y sí con la manzana envenenada de Blancanieves (la recordarán ustedes, cubierta por el veneno que al escurrir adquiere la forma de una calavera, de la muerte), Blancanieves, quién lo dijera, que nunca me gustó tanto como su hermosísima madrastra (por sus maravillosos ojos negros y surcados de destellos, sus cejas arqueadas, sus pómulos salientes), o sea me enamoré del mal y no de la pureza, quizás porque la madrastra se parecía mucho a María Félix a quien yo idolatraba (¿y quién no, entonces, a fines de los años cuarenta, la veneraba o la detestaba?) y a quien todavía estoy agradecido, porque me recibió en su casa de Tlalpan cuando apenas era yo un adolescente (de apenas catorce o quince años y con un tímido bozo) y a quien volví a encontrar en París cuando yo tenía ya cierta edad (y ella, pues ya podrán ustedes imaginarse: una edad provecta, pero siempre deslumbrante), en el bellísimo restaurante del parque Montsouris (al que fue también alguna vez la Princesa Paulina Metternich y, un siglo después, Alfonso Reyes), "Montsouris" quiere decir en francés "el monte del ratón" y que hace tiempo fue un cementerio (una especie de osario común relleno con las sobras de varios panteones) del que probablemente exhumaron muchos de los huesos que hoy se exhiben en las catacumbas de la plaza de Denfert-Rochereau (lugar en el que yo serví muchas veces de guía a parientes y amigos), cercana a la calle que lleva el nombre del inventor de los daguerrotipos, Daguerre (donde hay un mercado al aire libre, espléndido, al que íbamos cada domingo) y donde nos encontrábamos, para tomar cerveza, con el paraguayo Bareiro, buen amigo y buen escritor (y que era, tras un largo exilio, tan parisino como paraguayo) y perpendicular, la Rue Daguerre, a la Avenida del General Léclerc (que desemboca en la plaza donde está el león fundido con los cañones alemanes: por allí entró el general Léclerc) que nada tiene que ver con el esposo de Paulina Bonaparte, Charles Victor Emmanuel (gobernador de Haití en 1802, muerto de fiebre amarilla y cuya historia aprendí cuando estudiaba *El reino de este mundo* del escritor cubano Alejo Carpentier) y sí con el liberador de París en la Segunda Guerra Mundial (Philippe Marie de Hautecloque, Mariscal póstumo, 1902-1947), aunque bien sabemos que los verdaderos liberadores de París fueron los gringos (puesto que dicen que los norteamericanos no llegaron primero a la Ciudad Luz porque los franceses vaciaron la gasolina de sus tanques y camiones), lo que me recuerda que Charles de Gaulle, en los últimos tiempos, hacía la guerra no en el frente, sino desde la BBC de Londres y desde sus micrófonos todos los días gritaba "Vive la France!"

Como el lector puede apreciar, este texto es igual, palabra por palabra, al original, salvo que esas palabras están colocadas en otro orden, y con una notable excepción: el paréntesis-ombligo del texto-madre se perdió, por inútil en el caso que nos ocupa. Podríamos decir que, como sucede en numerosas reacciones químicas con desprendimiento de hidrógeno, al igual que éste el paréntesis-meollo se separó, él solo, del texto.

Por otra parte, el texto quedó más claro, por lo que desafortunadamente se perdió la exquisita turbiedad de misterio: ya no hay laberinto que descifrar. El empleo de la palabra "laberinto" no resulta exagerado: pusimos un ejemplo de centrifugación muy simple, ya que, en un texto centrípeta, además del paréntesis-núcleo u ombligo, es posible crear, y centrifugar alrededor de él otros paréntesis previamente cerrados, de modo que el central se convierta en paréntesis-sol y el resto en paréntesis-planetas o paréntesis-estrellas (por supuesto de menor magnitud, y de brillos distintos). Tampoco es exagerado, en este caso, darle al escrito el nombre de texto-constelación.

IV
DEL USO ONCOLÓGICO
(NO CONFUNDIR CON "ONTOLÓGICO") DEL PARÉNTESIS

Es necesario advertir un peligro: el crecimiento inmoderado e inarmónico de los paréntesis, en particular en un texto-longaniza, puede degenerar en una proliferación de palabras-célula extrañas al tejido primordial del texto, cuyo resultado puede ser fatal. Por ello, a este fenómeno se le llama "del uso oncológico del paréntesis", siendo la Oncología una parte de la medicina especializada en el estudio de los tumores, y en virtud de que tales abultamientos en la escritura suelen, como sugeríamos, presentar tendencias tumorosas malignas. Por lo tanto, este uso-abuso del paréntesis no es aconsejable.

LAS TABLILLAS DE BOJ DE APRONENIA AVITIA*

Investigación y compilación de Pascal Quignard

Selección y traducción de Raúl Falcó

A fines del siglo IV de nuestra era, una dama romana ya cincuentona, Apronenia Avitia, empieza a llevar un diario. Lo curioso es que, en vez de hacerlo en nobles pergaminos, escoge las modestas tablillas de boj recubiertas de cera que servían para recados o breves recordatorios. Consigna de todo: compras, bromas, recuerdos, cobranzas, pensamientos y anécdotas. Durante veinte años, Apronenia Avitia se consagra a esta labor meticulosa, pero no se digna considerar la muerte del Imperio, el creciente poder cristiano, las hordas góticas que insisten en asediar la Urbe. Le gusta el oro, le gustan los barcos sobre el Tíber tanto como bajar a las cocinas a oler y beber, le gusta también el olor del placer y la cortesía en el placer, le gusta el vino y el sueño de los hombres saciados de vino y de placer. Le gustan las celosías que no permiten que se filtre la luz.

R.F.

II *Cosas que escasean*

Entre las cosas que suelen escasear, añadiré: un libro bien cosido.
Un hombre que no repara en la mirada de los otros hombres.
Una pinza para depilar que depile.
Unas celosías que no dejen pasar la luz.

VII *Distintos tipos de mujeres*

Las mujeres a las que todo les parece admirable, fabuloso, increíble son detestables.

Las mujeres a las que todo les parece pequeño, mediocre, estúpido, nulo y sin sabor son detestables.

* Fr. Juret, Orrian, París, 1604, folios, 482 r° a 524 r°.

X *Nodrizas*

Antulla despide a su nodriza porque ya no da leche.
Lícoris despide a su nodriza porque ya no tiene hijos.

XIII *El espejo de Espatalea*

Le pedí a Espatalea que me trajera un espejo. Me contemplé un buen rato. Me dije a mí misma:

—Estás convertida en un monumento a Tarquino el Viejo, desenterrado por un campesino en un rincón de su campo de cereales.

Me fui a comer un lechón endulzado con uvas cocidas. Me bebí dos sextarios de vino de Masia.

XIX *Quintus Alcinius*

Cuando él estaba a punto de pedirme las cosas más arriesgadas o las más tímidas, sumida en el amor que me procuraban sus miembros, su voz, su mirada, no dejaba que terminara su pedido. Le decía que sí sin la menor vacilación.

XX *Noches de hambruna*

Lo eran porque si no habíamos gozado por lo menos tres veces, eso era lo que nos parecían: noches de hambruna.

XXI *Cosas que dan un sentimiento de paz*

Me gusta el ruido de los coches en Roma.
Los baños calientes tomados en una terraza bajo el sol del ocaso.
El sueño pesado de un hombre que ha gozado.
Los colchones del Nilo.
Las estrellas cuando el alba las va borrando.
Odio a la gente vieja, o por lo menos a la que parece ir siempre acompañada por la muerte.

XXXIII *Consideraciones sobre el deseo de los hombres*

Del hocico de Tronco, el perro de Espatalea, cuelga un moco que parece un pequeño hielo.

—Los hombres tienen algo muy parecido que les escuece la punta del miembro —dijo Lícoris riéndose.

—Creo que a eso le llaman deseo —dijo Marcella secamente.

—Esa manera de hablar es al menos curiosa —dijo Plecusa con voz sombría.

—Las cosas más universales son rara vez las más convincentes —dijo Saufeius con melancolía.

—Como, por ejemplo, la muerte —dijo Lícoris lentamente.

—Como, por ejemplo, la lengua romana —dijo Spurius con dificultad.

—Como, por ejemplo, el ombligo —dijo Caius Bassus —o, por lo menos, lo que esa huella sugiere en nosotros.

—Como, por ejemplo, todos los hombres, incluyendo al Emperador que en este momento se encuentra en Milán —dijo Plecusa con atrevimiento.

—Como, por ejemplo, las orejas —dijo Marcella.

—Considero que la ingestión de los alimentos constituye una excepción —dijo Lícoris.

Aprobé con la cabeza. Marco Pollio dijo:

—Los caracoles pueden tener sed de humedad y ningún líquido caerles del cielo, pero no por ello se van al foro o a meterse entre las piernas de las esposas de los cónsules, sino que intentan nutrirse de su propia sustancia.

XXXIV *Más consideraciones acerca de los hombres*

Plecusa está barnizada de afeites.

—La cara que das a ver no duerme contigo —dijo Caius.

—La cara que esconden los hombres duerme bajo su pubis —contesta Plecusa.

XXXVII *Controversia teológica*

—Los dioses nos han abandonado desde Juliano —dijo C. Bassus.

—Dios nos ha abandonado desde Augusto —dijo M. Pollio.

—Los dioses nos han abandonado desde Numa —dijo Ti. Sossibianus.

—Dios nos ha abandonado desde siempre —dijo P. Saufeius.

XXXIX *Ruidos aterradores*

Cuando era niña, me asustaba el ruido del bronce martillado sobre el yunque humeante.

Los clamores del anfiteatro.

El ruido del trueno cuando no lo precede el rayo.

Mi padre comiendo.

El trompeteo de los cerdos puestos a la venta en el mercado.

XLVII *Epigramas de C. Bassus y de P. Saufeius*

Tiberius Sossibianus penetra en el agua de la gran piscina.

—Qué desagradable que esté remojando en ella su ano —dijo Publius.

—Eso no es lo que yo le reprocharía —dijo C. Bassus. —En cambio, mira cómo abre la boca en el agua que nos aguarda.

XLVIII *Auspicios*

Unas cornejas de ciento veinte años de edad sobrevolaron dos veces los jardines y, al hacerlo, graznaron sobre nuestras cabezas.

LIV *Anécdota de Lícoris*

Lícoris cuenta esta anécdota, previamente a mi encuentro con Publius. Papianilla murió cuando Nonius Attilius Maximus era prefecto del Pretorio, en las nonas del mes de las Purificaciones. Publius Saufeius se esforzaba en neutralizar a los adeptos del Pórtico, pero las lágrimas no dejaban de correrle por el rostro. Insistía en bromear y en elaborar paradojas como era su costumbre, pero no menguaban las lágrimas sobre sus mejillas. Un día, cuando se dirigía al Senado, Anicia Proba detuvo su litera, le dio su pésame y le expresó la constancia de su afecto. Rodeado de sus lictores, erguido en su túnica laticlava, con sus manos pegadas al cuerpo cual estatua de tiempos de los reyes sabinos, mirando sus zapatos de cuero rojo, su cabeza descubierta al sol, Publius lloraba. Anicia Proba le dijo que acaso ya era tiempo de pensar en las cosas santas y en lo que acontece después de la muerte; añadió que acaso ya era hora de mirar al dios ensangrentado atado a una cruz. P. Saufeius levantó la mirada hacia ella y dijo:

—¿Dónde encontraría tiempo para pensar en cosas santas, en la inmortalidad del alma, en un dios, si ni siquiera puedo enjugar las lágrimas que me corren por el rostro?

LVII *Alegrías del alba*

Amo el alba, las sombras que el fulgor carcome.

Los techos y los árboles del parque van apareciendo.

El olor de la noche, de los placeres que voy recordando en el aroma de mi sudor mientras me voy desvistiendo. Poco a poco vuelve la apariencia de los cuerpos, desandando sus prendas y sus afeites.

El agua fresca sobre los ojos y en la garganta.

LVIII *Letanía de Sp. Possidius Barca*

Ordeno que me pongan una silla etrusca tapizada cerca de la cabecera de Spurius. Ordeno que traigan un sextario de vino de Setia. Spurius, triste, con la mirada fija y las manos temblorosas, dice tartamudeando:

—Hubo un tiempo en que yo no era y hubo un tiempo en que tú no eras. Acaso habrá un tiempo en que yo ya no sea y tú sigas siendo, o un tiempo en que tú ya no seas y yo siga siendo. Sin duda, serán los tiempos más tristes. Luego habrá un tiempo en el que ambos ya no seremos y en el que nunca más seremos.

Mientras hablaba, Espatalea vertía más aceite en las lámparas. Yo acariciaba con un dedo su mano temblorosa.

LXIII *Cosas que se sostienen*

Entre las cosas que se sostienen bien, destacaré las estatuas de los dioses.

Los patos y las patas que nadan en el estanque artificial cuando se acercan a la pequeña cascada.

Un esposo que ha engañado a su esposa y que le miente con unas pocas palabras irrelevantes mientras abandona la estancia como si algo se le hubiese olvidado.

El abrigo de un cabrero.

LXVII *En casa de Marcella*

Gocé tres veces.

LXX *Lo que dijeron Espatalea, P. Saufeius Minor y Afer*

Espatalea dijo de P. Saufeius:

—¡Viejo pillo calvo!

Cuando me encontré con él, le referí lo que había dicho mi doncella. Publius contestó:

—Me lustro el cráneo como si fuera un espejo para que el sol de Apolo naciente pueda reflejarse.

Se volvió hacia el joven esclavo Afer y añadió:

—¿Cómo podría empolvarse el cráneo de un viejo calvo?

Afer dio con la respuesta y dijo:

—La melena tupida de todos los calvos de este mundo está infestada de piojos.

LXXI *Voces quebradas*

La voz de Naevia se volvió de repente frágil e incierta, sin aplomo, sin unísono, como les sucede a quienes acaban de toser mucho. El oído se enfrenta a una especie de vértigo de la voz viva, a una especie de despeñadero. Oigo en esas voces algo del sonido de la muerte. Desde hace años, la voz de Spurius es como la de Naevia. Estas voces revelan de golpe que nuestras cabezas dependen de unos hilillos de lana prendidos de las orejas, que nuestras manos se sostienen de unos hilillos de lana, que nuestra voz está colgada de un hilillo de lana.

LXXVIII *Objetos del pasado*

Con P. Saufeius enumeramos los objetos que habíamos atesorado y cuya sola vista nos emocionaba.

Un retazo de tela amarilla, con ese color amarillo que dan las flores de la camomila.

Dos tablillas de Q. Alcinius en las que apenas hay tres palabras.

Un coche de dos ruedas en el desván.

Un trompo cuyo color azul está casi blanco.

Las uñas y el cabello de Papianilla.

Publius dijo:

—El único objeto del pasado es cada noche en que la luna llena brilla y el suelo está seco, sin temor de que pueda dejar la más mínima huella.

LXXXII *Los signos de la felicidad*

Estos son los signos de la felicidad: una fortuna heredada.

Una lengua precisa, el acento de los que no lo tienen.

Un parque diverso, umbroso, escarpado y profundo.

Un cuerpo robusto.

Amigos dispares, elocuentes, leídos, pero también indulgentes y un tanto groseros.

El rostro de un hombre cuyos ojos confiesan todas las emociones cual espejo de Oriente.

Dormir cinco horas de corrido.

La compañía de un hombre que gusta del placer, es decir, de la cortesía del placer.

Un espanto controlado ante la muerte.

Darse un baño.

El uso de la lira.

LXXXIII *Añejas palabras de Sp. Possidius Barca*

Spurius decía, hace unas diez cosechas, que Publius tenía un culo tan flaco que bien hubiera podido empotrarlo en el de Marius.

LXXXIV *La felicidad*

La felicidad: pasear por la calle de la Subura.

Las once y ponerse a charlar cuando cierran las tiendas.

Recibir tablillas vitelanas.

La ebriedad antes de irse a dormir.

LXXXVI *Epigrama de P. Saufeius Minor*

Publius compuso un epigrama acerca de la cobardía de M. Pollio:

—Como un perro, se bebe el agua del perro.

LXXXVII *El olor de Násica*

Násica vino a visitarme. Influenciada por los consejos de Melania, se había convertido al cristianismo y había sido ungida por el Sacrificador con el nombre de Paulina. Le dije de repente:

—Apestas. Consulta a Sotodia.

Paulina sostiene que el cuerpo de una virgen no debe ser objeto más de una vez por semana del cuidado curioso y a menudo impúdico de los gestos que lo asean. "El cuerpo es basura", dice Paulina. Le contesto riéndome que no es menester mirarla mucho para darle la razón. No me atrevo a preguntarle más acerca de una manía que tiene y que es muy poco acorde con ese cuerpo reservado a los dioses, virgen, pero cubierto de cochambre. ¿Por qué, cuando va a sentarse, Paulina desempolva con la mano el lugar en el que ha decidido hacerlo? Debería más bien empezar por desempolvarse las nalgas y luego sentarse.

XCVII *Palabras de Sp. Possidius Barca*

Desde la muerte de Spurius no he pensado en gran cosa. Esta mañana me acordé de algo que me dijo Spurius antes de su agonía y que me conmovió:

—No hay otra vida. No volveremos a vernos.

Se me derramaban las lágrimas. Nos estrechábamos las manos.

CIV *Palabras de P. Saufeius Minor*

Publius se volvió hacia Ti. Sossibianus y dijo:

—Desde que el mundo es un ser vivo, la casa está en llamas. Lo que hace que este mundo sea tan claro es que está ardiendo en llamas.

CVI *Palabras de Plecusa*

Plecusa dice de su marido que lo único comparable a su culo peludo es su alma depilada.

CVII *C. Bassus propone una hipótesis acerca del origen de los olores*

—Antes de nuestro nacimiento somos los cadáveres de una vida que no recordamos y flotamos en el fondo del océano.

Mientras nos llevan dentro nuestras madres, nos hinchamos, nos llenamos de aire, nos pudrimos, subimos poco a poco hacia la superficie de ese océano.

Bruscamente, el nacimiento nos arroja a la costa. Es una ola violenta y súbita. T. Lucretius Carus decía que cada día de nuestra vida desembarcamos sin fin en un litoral de luz.

Cuando empieza a darnos el sol, empezamos a apestar y empezamos a gritar.

Gracias a la muerte, regresamos a las profundidades y al silencio y al dulzor inodoro del abismo.

CXIX *Consejos de P. Saufeius*

Publius entra a mi casa. Le digo:

—Primero, estoy sola. Segundo, estoy vieja. Tercero, me da miedo.

—Nada de eso tiene sombra. Soledad, vejez y miedo no arrojan la menor sombra. Convéncete de que nada de eso arroja sombra. Nada de lo que interpretas del universo, en el universo, tiene sombra.

Publius se sienta lentamente. Se arregla la cinta de lana alrededor del cuello y del cráneo desnudo. Publius finalmente dice, no sin esfuerzo:

—Los sentimientos no existen. Las palabras inventan seres inútiles. No debemos usar más palabras que las que se refieren a los objetos que arrojan una sombra sobre esta tierra, en la luz que le es propia a esta tierra.

CXX *Padecimientos oculares*

Estoy legañosa. Mi ojo izquierdo está más duro que una aceituna verde en su rama. El globo ocular está duro, me duele y supura. Apenas puedo grabar estas tablillas de boj en el frío del alba. Publius dice:

—Una especie de polvo invisible cae del sol, pletórico de átomos. Nada lo limpia, se sumerge en el ojo y se vuelve mucho más espeso en la noche de la muerte.

Publius añade:

—Ese polvo se llama polvo.

Se calla y vuelve a añadir:

—O acaso el nombre de ese polvo es el tiempo.

Se calla de nuevo y añade de nuevo:

—O acaso el nombre de ese polvo es la tierra.

Vuelve a callarse. Añade:

—O acaso el nombre de ese polvo de polvo sigue siendo el polvo.

—¿El dios Orcus?

—Estoy seguro de que hay un sentido más empolvado que el polvo y estoy seguro de que hay un sentido más empolvado que el dios Orcus.

Bebimos.

CXXIII *Propiedades del aire*

En el palacio de P. Saufeius Minor, el aire fue tema de controversia:

—El aire es el vehículo de las almas de los muertos —dijo Caius Bassus.

—Cuando expiran, los muertos restituyen de golpe un breve soplo prestado —dijo Flavinia.

—El aire sirve para agitar las flores de esos perales que brillan bajo el sol —dijo Herúlicus.

—Sirve para que digamos estupideces —dijo Lícoris.

—Para que respiremos —dijo Ti. Sossibianus, con un enorme suspiro.

—Para darnos la posibilidad de sentirnos oprimidos, de padecer el estertor, de morir —dijo Publius.

CXXV *Mujer que escribe*

Mujer que ama el sonido del boj. Mujer de las tablillas. Mujer que afila su estilete. Mujer que disimula una vulva demasiado ancha y fláccida. Mujer que usa un pedazo de tela gastada. Mujer que enjuga pequeños charcos de tiempo.

CXXXII *Cosas largas y cosas sin duración*

Entre las cosas muy largas, añadiré la infancia.
El arbusto del boj.
Cuando espero a que Aulus salga de su clase de gramática, con una hora de retraso.
La vejez.
La tortuga de mar.
La muerte de los muertos.
El insomnio.
La corneja.
Entre las cosas que no duran, no he consignado a los dioses inmortales y a las obras impecables.
De entre las cosas que no duran, hay que retirar el amor. Es, respecto a la especie, la misma cosa que el sexo o las tetas que lo encarnan y que permiten reproducirlo, y que no llegan a definir algo propiamente humano.

CXXXV *Más palabras de P. Saufeius Minor acerca de los dioses*

Ya bebido, P. Saufeius dijo acerca de los dioses y los hombres en el seno del universo:
—La ausencia de los dioses aumenta el esplendor del universo. Los hombres disminuyen el esplendor del universo. (O: los hombres disminuyen el universo al concederle esplendor).

CXLII *Palabras de P. Saufeius Minor*

Publius dijo que no hay sufrimiento, ni felicidad, ni decepción, ni esperanza:
—¿En nombre de qué nos quejamos y sufrimos? ¿Qué le estamos suponiendo al universo cuando somos infelices? ¿Qué le suponemos al universo cuando pretendemos estrechar entre nuestras manos la felicidad, o un cuerpo que encarna ese anhelo? El nacimiento, el sol, la forma de los cuerpos, la sociedad civil, el aire y la muerte no nos conceden el menor indicio.

CXLIV *El destino del hombre*

Ti. Sossibianus y su pequeño esclavo Afer, P. Saufeius, M. Pollio, C. Bassus evocaban el destino del imperio y las conquistas de los partidos religiosos. M. Pollio se vuelve hacia

Publius y le pregunta cómo serán los tiempos venideros y cuál será el destino de los hombres que los vivirán. Publius contestó:
—Primero estarán todas las funciones del cuerpo que nos hermanan con los animales. Luego, los dos o tres comportamientos que nos distinguen un poco, como vestirse, desvestirse y hablar mucho o poco. Y al fin, pasar el tiempo sin conocer el mañana y luego morir. Este será el destino de los hombres que vivirán en los siglos venideros.

CLVI *Los orificios del cuerpo*

Siento que los nueve orificios de mi cuerpo se abren inútilmente. Sin duda, están empezando a tomar conciencia de que estaban destinados al vacío. Mis nueve orificios empiezan a conversar con el silencio de la muerte.

CLXVI *Palabras de P. Saufeius acerca de la muerte*

Marcus Pollio me refiere estas palabras de Publius. Publius, Marcus, Herúlicus, Tiberius y Afer discutían acerca de los dioses de los antiguos romanos, del dios de los filósofos griegos y de la inmortalidad del alma. Publius dijo de repente:
—Vi a Dios en mi infancia. Tenía los rasgos de mi madre. Juro que quien ha visto a Dios deja para siempre de alimentar el deseo de sobrevivir.

CLXXX *Recuerdo de Sp. Possidius Barca*

Durante un banquete en casa de Marcella, Spurius, perfectamente borracho, dijo tartamudeando:
—No somos animales.
Llorábamos de la risa.

DEL LUGAR DE LAS REVISTAS

Luigi Amara

Una vez que la revista ha estado en nuestras manos, una vez que la hemos hojeado distraídamente, o la hemos escudriñado con placer o con esa escrupulosidad morbosa que nos demanda la irritación, su destino es de la mayor importancia. Qué hacemos con ella, dónde la colocamos y por cuánto tiempo, más que medir nuestra manía por la acumulación y el desorden, tiende a definir el cariz y la intensidad de nuestra experiencia lectora, y hasta comporta una declaración de principios.

Si hemos optado por conservarla, la misma posición de almacenamiento, su cercanía con otros impresos y publicaciones, o el deseo de encuadernarla junto con números ya pacientemente apilados, no sólo indican algo sobre su naturaleza y calidad y contornos; también reflejan el lugar exacto que ha ocupado en nuestra estima y gusto. Si, por el contrario, hemos decidido deshacernos de ella y, tanto como sea posible, alejar su molesto o su insustancial influjo, pocas cosas revelan de manera más plástica y significativa el daño infligido a nuestra mente que la falta de elegancia con la cual la arrojaríamos, si la ocasión llegara a presentarse, a la cara del desalmado editor ¿responsable? —de cuya afición por la infamia nunca estaremos suficientemente protegidos.

Aunque la retórica gestual asociada con el disgusto y el rechazo esté abundantemente diversificada, y ofrezca muchas más posibilidades de solaz y maravilla al ojo del observador que la del entusiasmo, su estudio únicamente permitiría acercarse al tema de "la revista imaginaria ideal" por la vía negativa; por los tortuosos y variados y no necesariamente desapacibles senderos de la aberración y la ignominia. En cambio, el gesto de guardar un ejemplar o de coleccionar compulsivamente los números de una publicación inconstante, toda la serie de pequeños pero fundamentales juicios involucrados en esas decisiones, así como los hábitos relacionados con su posterior acomodo, a pesar de que no encierran demasiadas sorpresas, bien pueden ser entendidos como indicios de su aparente o verdadera valía. Y ya sea que el impulso de conservarla haya sido motivado por el placer que ha despertado en nosotros, por la convicción de que algún día alcanzaremos la fortaleza de carácter requerida para digerir catorce artículos dedicados al problema de la *otredad*, o porque su filiación con el esperpento y el disparate la han convertido en objeto de colección envidiable, nos encontramos en la situación de tener una revista en nuestras manos, y ante una infinidad de sitios que incomprensiblemente la rechazan.

La lógica imperante en la reunión y acomodo de las cosas con las que cohabitamos parece haber desdeñado a las revistas. Quizá haya contribuido a ese desdén la atmósfera de caducidad que insistentemente las envuelve, y que ha terminado por condenarlas, cuando no a abultar la clase variopinta de los entes prescindibles y fútiles, sí al menos, con justa y espontánea frecuencia, la de los entes desechables y proclives a la fugacidad. En razón de su tamaño, las revistas no siempre son admitidas en los estantes polvorientos de nuestras bibliotecas; y a causa de su naturaleza transitoria, no siempre nos decidimos a colocarlas en el apartado de los libros de arte, donde físicamente —y a veces espiritualmente— podrían ser acogidas. Los dispositivos denominados "revisteros", específicamente diseñados para ese propósito, debido a su raigambre aristocrática y a su jactancioso y derrochador refinamiento, exigen la renovación constante de los ejemplares allí acumulados, por lo que sólo posponen y multiplican el problema de su final ordenación. Y aun cuando en las cajas de cartón y en los sótanos sean de sólito bien recibidas (como en toda suerte de covachas, desvanes y armarios), el acto de alojarlas allí no señala, en realidad, más que nuestra predilección por convertir los rincones lóbregos en atiborradas sepulturas; o, en otras palabras, su abandono solemne a la lenta fuerza corrosiva del olvido y del moho.

La posición vertical, consagrada a la firmeza y perdurabilidad del libro, es quizá el fin mayoritariamente acostumbrado para una revista y, al mismo tiempo, el más equívoco. Poner de pie aquello cuya estructura endeble y ausencia de lomos parecía solicitar únicamente una visitación pausada tendidos en nuestro sofá favorito, denota cierta extroversión del arrebato, cuando no la abundancia de anaqueles vacíos. Existen revistas que son apreciadas como azarosas o planeadas antologías de adelantos, excentricidades y manifiestos, y cuyo lugar natural es al lado de los libros que prologan o critican. Otras, quién sabe si menos afortunadas o de mérito indigno, llenan los huecos temporales en los estantes, y sirven para conservar una prudente distancia entre las diversas literaturas. Conozco a quien, por ejemplo, habiendo ordenado su librero según el alfabeto, se vio en la necesidad de disponer veinte o treinta revistas entre los tomos de Harold Bloom y Léon Bloy, tal era la discrepancia y la animadversión que percibía entre ellos.

La vecindad de revistas y libros en un mismo estante —como por lo demás la de ciertos libros con otros—, se ha enfrentado desde la invención de la imprenta a la dificultad de la inmortalidad literaria. Cyril Connolly escribió al comienzo de *The Unquiet Grave* que "cuantos más libros leemos, mejor advertimos que la función genuina de un escritor es producir una obra maestra y que ninguna otra finalidad tiene la menor importancia"; frase cuyo desafío y punzante verdad no le impidió colaborar asiduamente en distintas revistas, ni abocarse a la creación de una de ellas: la célebre *Horizon*. Sin embargo, cualquier persona familiarizada con las publicaciones periódicas —e incluso con las publicaciones *en general*— habrá tenido innumerables ocasiones de constatar que son terreno fértil para la proliferación de escritos contrarios a la idea de Connolly; y que nueve de cada diez impresos parecen concebidos por un conciliábulo de embaucadores que, con perseverancia temible y entristecedora, no escatiman la oportunidad de demostrar su abierto antagonismo contra esa idea meritoria.

(A manera de anécdota diré que he podido comprobar que en una biblioteca ajena, el acto de deslizar un ejemplar del *Selecciones* entre las obras de Carlos Fuentes puede ser interpretado como un acto político, o incluso como un insulto imperdonable, siendo difícil determinar cuál de ambos).

El destino horizontal que se reserva a los amasijos de páginas es, como desafortunadamente no siempre su interior, imprevisible y variado. He sabido de gente que ha fabricado su cama con enciclopedias y diccionarios, y que ha encontrado en las revistas su mejor colchón; también de gente que ha desobedecido la máxima de "no dejes para mañana lo que puedes hacer hoy" hasta el punto de contentarse con vivir en medio de inestables pilares de revistas y diarios que a veces, aquí y allá, permiten entrever un mueble, una ventana, o inclusive un rostro. Los hay también quienes prefieren amontonarlas debajo de las escaleras, recluirlas en cajones y archiveros —sobre todo si han publicado algo en ellas— o exhibirlas en canastas —bajo el supuesto de que es *chic* ofrecerlas a sus invitados como frutas secas. En lo personal, confieso mi desagrado ante esas revistas que terminan junto a la taza del baño; no tanto por razones de higiene o por afrentas al así llamado *buen gusto*, sino por el atentado que implican contra la idea del cuarto de baño como santuario; por amenazar la soledad de ese último reducto espiritual en el que todavía podemos escuchar, con la atención y ceremonia debidas, las regurgitaciones que brotan desde las circunvoluciones paralelas del cerebro y los intestinos.

En contraste, estimo que yacer sobre la mesa, entre unas cuantas migajas, y al lado de una taza de té recién vacía pero aún débilmente olorosa, es un fin que toda revista digna de su nombre debe desear. La escena que esa combinatoria de irresistibles evidencias y detritos ofrece a la imaginación no puede ser otra que la de una tarde dedicada enteramente al disfrute. Cualquiera que tuviese en suerte pasar frente a ella no podría dejar de añorar esos momentos en los que dando la vuelta a una hoja sutilmente equilibrada entre atractivos visuales, mala leche vivificante y laconismo, nos hemos dado tiempo de atender esas "consideraciones carnales bajo la forma de té y galletitas" acerca de las que tanto y tan admirablemente habló De Quincey.

No importa si amarillentas o manchadas de enigmáticos líquidos, las revistas que permanecen largamente sobre la mesa del té, y cuya liviandad y agudeza de contenido puede acompasarse muy bien con el estado en que la mente se encuentra en esos momentos de pausa y esparcimiento, son precisamente aquellas que habiendo sido emplazadas a ese lugar determinado para potenciar nuestro deleite, no sólo no nos han defraudado, sino que han resistido el vaivén de nuestras "afinidades electivas", y han burlado la aduana de nuestras no tan mudables aversiones. Factores que, si se les mira bien, no son nada despreciables, y a los que habría que sumar el valor añadido —nunca adecuadamente ponderado— de que si esas revistas han perdurado allí es en parte debido a que gracias a su flexibilidad y portada lustrosa nos han sido de inestimable utilidad para otras actividades no menos placenteras y edificantes, como por ejemplo, ponchar flautines o matar moscas.

Distantes por igual tanto de la avidez de actualidad de los periódicos como de la continuidad de atención exigida normalmente por los libros, se trata por lo regular de publicaciones misceláneas que han logrado conjuntar ese tipo de creaciones cuyas virtudes eluden la pesantez que significa figurar en un grueso volumen, y que por su extensión y naturaleza se resisten ante la desmesura que encierra la palabra "obra". Textos e imágenes cuya inmortalidad y vigencia artística estaría cifrada en el hecho de poder ser frecuentados una y otra vez con asombro y agrado, y sin el riesgo de que su delectación se vea en absoluto estropeada por un accidente en la mesa, o por frases y preguntas del tipo "pásame la miel", o "¿no tendrás un poco de leche?"

POLONIO DEL TRABAJADOR LITERARIO

Breve guía para autores y editores

Edmund Wilson

Traducción de Aurelio Asiain

Este ensayo de Edmund Wilson, publicado originalmente en 1935, recogido primero en The Shores of Light *y después en otras colecciones, no es inédito en español, pues ha visto antes la luz en una revista mexicana cuyo nombre y fecha no recuerdan nuestros informantes. Publicamos esta nueva traducción porque creemos que, no siendo inédito, tampoco es conocido y, a más de seis décadas de publicado, sigue siendo una perfecta pieza inaugural para una revista literaria. Polonio es, desde luego, el personaje del dubitativo* Hamlet.

Naturaleza de las revistas y los editores

Hay que tener en cuenta un hecho esencial: los editores no son agentes independientes, sino que funcionan como parte de organismos más grandes, conocidos como revistas. Las revistas, como los otros organismos vivientes, se desarrollan según ciertas leyes y atraviesan ciclos de vida regulares. La duración de estos ciclos puede ser de pocos o muchos años, pero todas cumplen el mismo (salvo que tengan un fin prematuro); tienen juventud, madurez y vejez. En sus primeros años, una revista puede parecer espontánea, novedosa y atrevida, pero sólo llega a la madurez cuando *ya ha plegado las alas,* como dicen los franceses, y sucumbe a la fuerza de una inercia contra la cual el editor más joven y fresco es tan impotente como el más viejo y oxidado. Luego envejece, decae y muere.

La existencia de las revistas se funda en una relación entre cierta parte del espíritu del editor y cierta parte del espíritu del público. Rara vez representan enteramente o del mejor modo al editor, y no suelen darle al público todo lo que quieren. Pero es claro que la relación, una vez establecida, no puede alterarse. Aunque el contenido de la revista aburra al editor lo mismo que al lector, a estas alturas sería imposible introducir alguna verdadera novedad o tomar seriamente una nueva orientación. Lectores y colaboradores pueden encontrar al editor tímido, pedante, carente de imaginación y obsesionado por las fórmulas probadas. Pero cualquiera que haya tenido algo que ver con el trabajo de una revista sabe que siempre hay un Poder Superior que decide todos los asuntos de importancia: la revista como entidad en sí misma. Y esta entidad termina por adoptar un carácter puramente metafísico: no tiene nada que ver con las consideraciones comerciales. Con frecuencia puede demostrarse que un cambio drástico de criterios incrementaría la circulación de la revista, pero efectuar semejante cambio es tan posible como transformar, añadiendo alas o garras, una especie animal en otra.

Las revistas no pueden volver a nacer. Lo más que puede hacerse con una revista es someterla a

una especie de limpieza facial que, aunque pueda darle un mejor lejos, no hace sino exponerla, cuando se la examina de cerca, a un estado de senilidad más horroroso. También puede ocurrir, como fue el caso con el viejo *Dial*, que a una revista se le dé muerte deliberadamente y una nueva tome su nombre. Pero, de otro modo, lo más que cabe esperar es que la vejez de una revista transcurra en algo parecido a la paz y la tranquilidad sin alejarse de sus normas originales. Con demasiada frecuencia debe sobrevivir en la chochez o en una forma abaratada que disgusta a sus antiguos lectores.

Los deberes del editor para con el colaborador

La esfera en que es posible para el editor ejercer su voluntad con independencia está pues estrechamente circunscrita. Se limita en realidad a los aspectos meramente oficinescos de su trato con los colaboradores. La selección del material la determina la aspiración más alta de la revista, pero el editor puede ser más o menos expedito para registrar y comunicar al colaborador las decisiones a las que así se ha llegado, y la comunicación expedita de las decisiones es uno de los primeros deberes del editor para con sus escritores. El editor tiene un trabajo seguro; lo más frecuente es que el escritor no lo tenga, y aun puede ser que dependa de la venta de lo escrito para ganarse la vida. Normalmente requiere una decisión inmediata, aunque sea adversa; esa decisión le permitiría al menos vender su original en otro lado.

Hay editores eficientes en este sentido: Mencken y Nathan, por ejemplo, eran notables por lo definitivo e inmediato de sus decisiones. Pero muchos editores o son víctimas de oficinas mal organizadas o carecen de consideración hacia los escritores, y su negligencia o su irresolución son causa de gran cantidad de depresiones, exasperaciones y, a veces, auténticas privaciones.

Una vez aceptado, un escrito debe pagarse de inmediato (si las finanzas de la publicación lo permiten); una vez aceptado, debe publicarse. Respecto a lo primero, el método ideal es el de uno de los semanarios de Nueva York, que envía el cheque con la carta de aceptación. En cuanto a la publicación, debe decirse que hay algunas circunstancias atenuantes, que el escritor debería comprender y tener en cuenta. Uno de los editores puede haber forzado una decisión en favor de un manuscrito que uno o más de los otros editores pueden luego sabotear consciente o inconscientemente, y el editor puede sabotear un manuscrito de cuya aceptación él mismo ha sido responsable. Concediendo, como sea, cierto pequeño margen a las dudas sinceras y a las diferencias por parte de los editores, debe afirmarse, como cosa general, que el escritor tiene toda la razón en quejarse cuando un editor acepta su manuscrito y luego lo suprime dejándolo en la banca.

Conectado con éste hay otro problema que probablemente haya causado, entre editores y escritores, más malentendidos y amargura que cualquier otro aspecto de sus relaciones, y que ha resultado en graves pérdidas, casi siempre para el escritor, a veces para el editor. Se trata del problema de pedir cosas por adelantado. Dejar claras sus decisiones y luego respetarlas es problema del editor, y no siempre el menos difícil de sus problemas, pues a veces el escritor, en su disposición a la solicitud, hará inconscientemente lo posible por malinterpretar una expresión de posible interés tomándola como el compromiso de publicar sus escritos; pero cualquier editor con una noción elemental de los deberes de su cargo se enseñará a no dejar nunca la menor duda sobre si ha solicitado o no un artículo y a ser fiel a su compromiso si lo ha hecho. Si el manuscrito resulta demasiado malo, no está en absoluto obligado a publicarlo; pero sin duda está obligado a pagarlo y devolvérselo al escritor, para que éste quede en posibilidad de publicarlo en otra parte.

Deberes del escritor para con el editor

Por otro lado, el escritor debería concederle al editor un plazo razonable para decidir y no fastidiarlo con cartas y llamadas telefónicas hasta que no hubieran transcurrido, digamos, dos semanas cuando menos.

El escritor debería tener siempre su original a máquina, y nunca debería enviarlo a la revista acompañado de una larga carta ni, a menos que conozca a uno de los editores, de ninguna clase de carta. En primer lugar, suelen prejuiciar al editor en contra del texto, en lugar de despertar su interés. Este prejuicio puede a veces resultar en una injusticia por parte del editor, si el escritor carece de experiencia y ha pensado que lo normal es que él mismo se dirija al editor: está acostumbrado a que el editor se dirija a él, en el departamento editorial de la revista, en forma amistosa y hasta confianzuda. Pero debe advertirse a tales escritores que la lectura de originales es una de las tarea más demandantes de un editor, y la idea de leer además largas cartas se rechaza con impaciencia. Los manuscritos deben hablar por sí mismos, las cartas nunca pueden ayudarlos. Si el escritor conoce a alguno de los editores, en el que supone buena disposición hacia él, puede dirigirle su manuscrito (aunque ciertas revistas han tratado de impedirlo): es posible que obtenga una respuesta más rápida. Pero nunca debe escribir más de una línea.

Naturaleza de los autores

Las relaciones entre los autores y los reseñistas son una fuente constante de ansiedad para los autores. Para entender por qué ha de ser así, debemos examinar primero la naturaleza de los autores.

Los autores son ante todo personas ocupadas en construir y poblar mundos intelectuales individuales. Pueden dividirse gruesamente en tres clases:

1. Narradores

Los novelistas y los cuentistas son escritores que inventan fantasías sobre gente imaginaria. Tales escritores pueden en ciertos casos estar en bastante buenos términos unos con otros, pero los mundos imaginarios que habitan tienden a ser mutuamente excluyentes. Como resultado, parecen poco generosos unos con otros, y a veces se concluye con ligereza que son gente extraordinariamente vanidosa y envidiosa. No siempre es así, en todo caso. El narrador puro que meramente reacciona a los estímulos de la vida sin mayor interés histórico o filosófico sentirá naturalmente que el trabajo de otro escritor semejante es, sobre todo si trata con el mismo material, una desnaturalización monstruosa o hasta una impostura deliberada.

2. Poetas

Los poetas son los escritores imaginativos de hoy que emplean la técnica del verso. Esta técnica, aunque empleada por los antiguos para casi cualquier forma de profecía y de registro, de las canciones a los dramas y la épica, de los códigos legales a los tratados de medicina, ha llegado a limitarse en nuestra época a las funciones de una clase especializada. Mientras el novelista trata con un personaje, una aventura y una situación, el poeta se limita normalmente a la expresión de la emoción y el estado de ánimo o a la simple descripción de la gente y los objetos. En consecuencia, ser poeta es muy rara vez un trabajo de tiempo completo y en la vida de un poeta hay grandes espacios que no están llenos por su ac-

tividad propiamente literaria y en los cuales es probable que se ocupe en una especie de política profesional. Los poetas forman grupos, cuyas combinaciones, rupturas y recombinaciones, debates, bromas privadas y fieras batallas tienden a mantenerlos en estado de excitación. En este instinto grupal recuerdan de algún modo a los pintores... aunque los pintores, por el hecho de que practican un auténtico arte manual en lugar de un oficio puramente intelectual, hacen cierta cantidad de trabajo físico que los cansa y no son tan irritables como los poetas. Un grupo de poetas reacciona hacia los otros más o menos como un novelista reacciona hacia los otros.

3. Escritores, científicos, filósofos y críticos

Esta clase incluye a todos los escritores ocupados en el intento de presentar o interpretar acontecimientos conocidos o de investigar la naturaleza de la realidad. A veces son capaces de una especie de colaboración apenas conocida entre los novelistas y los poetas, por la razón de que, cuando los materiales son hechos, suele requerirse más de una persona para asegurar lo que los hechos son y organizarlos; y cuando se trata de teoría matemática o metafísica, puede necesitarse un equipo de varias personas para desarrollar las ramificaciones de un tema. Pero, aunque es posible que cierta cantidad de expertos trabajen juntos en un tema particular, no es infrecuente que los grupos mismos o las poderosas autoridades de algún departamento intenten monopolizarlo, y esto puede conducir a combates formidables como los enfrentamientos de Leviatán y Behemoth. Debe añadirse que los críticos literarios pueden desarrollar las peores características de cualquiera de estas otras clases de escritores.

(Podría indicarse que los escritores de biografías noveladas y de historia constituyen una cuarta clase, que debería anotarse entre las clases uno y dos, pero lo cierto es que los productores de libros de este tipo no son en modo alguno auténticos escritores, sino meramente una especie de quimera en la que los editores creyeron durante el *Boom*).

Se verá luego que los autores de todas las clases tienden a suponer que los mundos que personalmente han creado tienen alguna especie de validez general, y que tienden a alterarse cuando quien sea se atreve a cuestionar u ofender esta suposición.

El autor es muy frecuentemente ofendido de esta manera por la gente que reseña sus libros. Para un autor, la lectura de sus reseñas, sean favorables o adversas, es una de las experiencias más desconcertantes de la vida. Ha trabajado durante meses o años para precisar cierta visión totalizadora o para resolver cierta cuestión demandante, y luego ve su libro discutido por personas que no solamente no lo han comprendido sino que, en algunos casos, parecen ni siquiera haberlo leído. En veintidós de dos docenas de reseñas, o el reseñista no ha intentado sino dar una descripción del contenido del libro, sin siquiera hacerlo correctamente (y estas reseñas suelen copiarse palabra por palabra una de otra), o bien sus comentarios, en encomio o vejamen, le parece al autor que tienen poca o ninguna relevancia para el libro que él cree haber escrito. Es tan probable que la lectura de sus reseñas derrumbe al autor, después de la emoción y la satisfacción de haber terminado su libro, que desde luego hay mucho que decir en favor de la costumbre que tienen ciertos escritores de emprender viajes a los puntos más remotos del planeta tan pronto como han corregido las últimas pruebas.

Con el fin de entender por qué el reseñista desconcierta de ese modo al autor, debemos averiguar quiénes son los reseñistas y en qué circunstancias hacen su trabajo.

Naturaleza de los reseñistas

Los reseñistas pueden clasificarse bajo cinco entradas:

1. Gente que quiere trabajo

Cualquier oficina de revista es una agencia de colocaciones para gente que necesita trabajo o dinero: las salas de espera están siempre llenas de pasantes, radicales indigentes, jóvenes imberbes y viudas en fuga, muchachos de provincia que se han lanzado a la aventura y muchas otras especies de personas que quieren escribir o asociarse ellos mismos con la escritura, así como amigos personales del editor en aprietos. Hay que tratar con consideración a esta gente, así sea sólo porque a veces resulta haber un escritor verdaderamente bueno entre ellos, y las revistas con secciones literarias acostumbran ponerlos a prueba en la escritura de reseñas bibliográficas. Esas reseñas suelen ser muy malas y no muy distantes, si acaso, de las tareas escolares. Pero el editor querrá pagarlas si sabe que el escritor necesita dinero y, una vez que las ha pagado, sentirá que debe publicarlas si de alguna manera puede volverlas presentables. Probablemente, la mejor solución a este problema sea la que adoptó uno de los semanarios de Nueva York. La revista vende los libros sobrantes que llegan a la oficina para ser reseñados y ofrece un fondo permanente para alivio de los escritores necesitados, volviendo así innecesario obtener de ellos reseñas que pueden resultar o bien impublicables o publicables sólo a costa de mucho sudor por parte del editor.

Hay que añadir a los grupos arriba mencionados al novelista y al poeta empobrecidos que, aunque con dones y experiencia en su propio campo, pueden no tener capacidad ni práctica para la reseña.

2. Columnistas literarios

El escritor de la columna literaria de un periódico tiene que leer y comentar uno o más libros al día durante cinco o seis días a la semana. Examinar a conciencia todos esos libros y comentarlos con inteligencia es una tarea que excede las humanas capacidades; no cabe esperar, en consecuencia, mucha crítica seria de esos escritores. No todos se interesan en los libros: algunos son columnistas literarios sólo por accidente, otros pueden ser personas con buena formación que deben escribir tanto y tan rápidamente que no son capaces de hacerse justicia. Pero en cualquier caso hay que juzgar a estos escritores no como ensayistas o autoridades críticas sino como cronistas de las novedades literarias, que se las arreglan para darnos, con más o menos sensibilidad y amenidad, mediante una selección de fragmentos o un breve resumen del contenido de un libro, una idea más o menos adecuada de los acontecimientos de la temporada editorial.

Donde es más probable que el reseñista de periódico se equivoque es en la explicación del propósito o el significado de un libro. Una obra breve y concentrada, como un cuento de Ernest Hemingway, se lee muy rápidamente (estos reseñistas están naturalmente encantados cuando les cae algo fácil de despachar) y lo más probable es que el reseñista se pierda muchas cosas que el autor se empeñó en dejar implícitas y, en realidad, yerre el tiro. Y en el caso de un libro largo, tiende a verse forzado a saltarse partes y, así, no sólo a confundir las intenciones del autor, sino a meter la pata y no saber lo que ha dicho. Cuando *La condición humana* de André Malraux apareció en inglés, por ejemplo, las descripciones que daban los periódicos de los personajes y de la historia me parecieron tan diferentes de lo que yo recordaba de mi lectura en francés, que me vi orillado a consultar la traducción. Pero en general el traductor había sido responsable: eran los reseñistas los que

a veces se habían confundido por haber tenido que tratar apresurada y brevemente con una obra tan populosa y tan compleja. Sin embargo, también es cierto que aun en el caso de *El cielo es mi destino*, de Thornton Wilder, uno de los reseñistas del periódico se las arregló para mezclar a los personajes. Quizá pueda pedirse al reseñista de periódico que evite esta clase de descuido literal, pero incluso eso es pedir mucho y, probablemente, lo más que podría esperarse.

3. Gente que quiere escribir sobre otra cosa

La reseña de un libro es frecuentemente explotada, especialmente entre los jóvenes, como pretexto para escribir un ensayo personal sobre el tema del libro o para olvidar el libro entero y escribir un ensayo sobre algún otro tema. Tales reseñas suelen ser amargamente recibidas tanto por los autores como por los críticos concienzudos, pero cualquiera que haya sido editor debe mirarlas, si son interesantes por sí mismas, con cierto grado de tolerancia: es tan raro para un editor tener artículos de cualquier especie de veras interesantes, que no puede empeñarse en descartarlos incluso en las ocasiones en que desplazan a las auténticas reseñas. El autor puede consolarse con el pensamiento de que la reseña que de otra manera podría haber tenido hubiera sido tan pobre, probablemente, como la mayor parte de las reseñas.

También podemos tratar bajo esta entrada el problema de los jóvenes en general. ¿Debe permitírsele a un joven escritor brillante pero inexperto tratar injustamente a un escritor maduro en una reseña brillante pero incomprensiva? Debe dársele oportunidad al joven, y a veces su punto de vista es importante, aun si lo que dice está enteramente fuera de lugar. Los escritores viejos tienen que resignarse a veces a ser maltratados por la juventud. Y también hay, por supuesto, viejos amargados que se molestan cuando se ven orillados a escribir reseñas y lo resuelven poniendo a los jóvenes en su lugar y saboteando a sus contemporáneos más afortunados.

4. Especialistas

El resultado tan frecuentemente insatisfactorio de que los libros de poesía los reseñen personas que nunca han escrito un verso, las obras de filosofía personas sin educación filosófica, y así por el estilo, ha llevado a los editores a tratar de que sean poetas quienes escriban sobre poetas, filósofos los que escriban sobre filósofos. El problema con esto, como sea, es que el filósofo o el poeta pertenecen o bien a la misma escuela o bien a una escuela opuesta, de manera que en cualquier caso la reseña puede ser sesgada y producirle al lector que esté fuera de la jugada una impresión descaminada del libro.

5. Críticos reseñistas

Éstos son extremadamente raros. La mayor parte de la gente capaz de hacer crítica de primer nivel no quiere interrumpir su otra obra por un trabajo tan poco remunerativo como las reseñas de libros. Casos excepcionales fueron Van Wyck Brooks y H. L. Mencken; pero el primero tenía intereses más bien limitados y el segundo ha tendido siempre a usar las reseñas de libros como una manera de desplegar su propia personalidad y sus opiniones sobre toda clase de temas. El único escritor de Estados Unidos que haya tratado recientemente de hacer esta clase de cosa en la forma en que idealmente debe hacerse fue un hombre de segunda clase, Stuart P. Sherman. Semejante reseñista debe estar más o menos familiarizado, o dispuesto a familiarizarse, con la obra anterior de cualquier autor importante del que trate y ser capaz de escribir sobre el nuevo libro de un autor a la luz de su desarrollo general y sus intenciones. Debe además ser capaz de ver al autor en relación con el conjunto de la literatura nacional y a la literatura nacional en relación con otras literaturas. Pero esto implica una gran cantidad de trabajo, y presupone cierto grado de instrucción. Sainte-Beuve tenía que trabajar toda la semana —con tiempo apenas para almorzar— en cada una de sus *Causeries du Lundi*. Pero Saint-Beuve fue quizá un caso único. ¿Ha habido alguna vez otro ejemplo de un hombre con las capacidades de Saint-Beuve que dedicara una parte tan larga de su vida a escribir artículos semanales sobre temas misceláneos?

Quiero decir, de todos modos, que podría ser una idea provechosa para algún editor tener un escritor de literatura verdaderamente capaz y hacer que le convenga escribir un artículo semanal. Para encontrar un hombre que combine buena formación, inteligencia y capacidad literaria, lo mejor que podría hacer quizá sea acudir a las universidades, donde el *Herald Tribune* encontró a Stuart Sherman y el *New Mases a* Granville Hicks. Que tome, digamos, un Newton Arvin o un Haakon Chevalier, no le imponga ninguna tarea que le impida escribir su artículo semanal —es evidente que los artículos de Burton Rascoe sufrían, cuando estaba a cargo de la sección de libros de *Herald Tribune*, por sus muchas tareas— y le pague bastante para que viva de ellas. No hay que esperar que dé cuenta de todo lo que se publica, sino que escriba cada semana sobre un hombre o un libro. Creo que una característica semejante probaría ser valiosa para la revista que lo intentara y una cosa excelente para el mundo literario en general.

Actitud del autor hacia el reseñista

Se verá pues que el autor no puede justificadamente esperar una crítica seria de los reseñistas, y que malgasta sus nervios y su energía al entusiasmarse o indignarse por cualquier cosa que se escriba sobre sus libros.

Las reseñas pueden tener cierto interés para el autor, si sabe cómo leerlas; pero no será capaz de sacar mucho de ellas sobre el valor de su obra. Para esto deberá depender de otras fuentes, como las observaciones hechas en una conversación informal y las pruebas de su efecto en otros escritores —siempre que tenga en mente, en todo caso, que la verdadera excelencia o la mala calidad de lo que ha escrito puede que no sea apreciada nunca durante toda su vida —azar para el que todos tenemos que estar preparados. Mientras tanto, debe leer las reseñas no como el veredicto de una Suprema Corte de críticos sino como una colección de opiniones de personas de variable inteligencia a las que les ha ocurrido tener algún contacto con su libro. Consideradas desde este punto de vista, de vez en cuando hay algo que aprender de ellas.

Psicología peculiar de los reseñistas

El reseñista tiene su ego, como los otros tipos de escritores; y, puesto que está continuamente ocupado con los libros de otras personas, su ego encuentra cierta dificultad peculiar para autoafirmarse. Una de las mejores maneras en que un reseñista puede sentir vicariamente que está creando es alentar y presentar a nuevos escritores hasta entonces desconocidos; pero cuando un escritor ya es conocido, el reseñista puede procurarse la sensación de poder haciendo el gesto de echarlo abajo. Siempre hay que vérselas con esta psicología. En el mundo literario de los últimos años hemos visto a muchos escritores ensalzados, cuando todavía eran obscuros, por los críticos más competentes, y luego desbancados por ellos. Le ha ocurrido, por turno, a Eugene O'Neill, Edna St. Vincent Millay, Ernest Hemingway y Thornton Wilder. Es la cosa más rara del mundo en nuestros días encontrar el menor comentario crítico inteligente sobre cualquiera de estos escritores importantes. Al pobre de Saroyan lo hicieron recorrer este ciclo en tiempo récord. Primero lo descubrieron los editores de *Story*, entre cuyos lectores se ganó una reputación.

Luego, cuando su libro fue publicado, obtuvo inmediatamente algunas reseñas entusiastas. Pero ahora lo han aplastado triunfalmente, después de lo cual no le ha quedado a los últimos reseñistas de sus libros sino intentar que se avergüence de sí mismo.

Deberes del reseñista para con el autor

Por otro lado el reseñista tiene, de todos modos, ciertas obligaciones en relación con el autor.

Recomendé la tolerancia hacia los reseñistas que usan los libros que supuestamente están reseñando como pretextos para expresarse a sí mismos; pero sólo en los casos —bastante raros en realidad— en que sus artículos sean interesantes por sí mismos. Una reseña sin interés que no diga nada sobre el libro carece de pretextos. Debe esperarse que el reseñista, en el peor de los casos, ofrezca información. Contar el argumento de una novela, recitar el sumario de un libro histórico o filosófico, seleccionar pasajes representativos e intentar comunicar la calidad de un poeta es la parte más aburrida del trabajo de un reseñista, pero es una parte absolutamente esencial. Debe dársele al lector la oportunidad de juzgar si estaría o no interesado en el libro, independientemente de lo que el reseñista pueda pensar del mismo; y es una disciplina indispensable para el reseñista, o para cualquier crítico, dar el meollo del libro en sus propias palabras. El reseñista, cuando se aplica a esta tarea, es bastante probable que descubra en el libro más, o menos, u otra cosa, de lo que había imaginado la primera vez que lo recorrió. Si el autor es incoherente o descosido, el crítico será capaz de detectarlo. Si el reseñista es incompetente, su incompetencia será evidente para los lectores más acuciosos cuando descubran que no puede decirles lo que hay en el libro.

La incapacidad para seguir este procedimiento es uno de los factores responsables de esos opacos ensayos pretenciosos sobre estética, metafísica o sociedad, que, especialmente en las reseñas elitistas, se cuelgan a veces de los títulos de los libros. El lector no tiene manera de saber, si él mismo no ha leído los libros, si prueban o no los comentarios del crítico: los títulos desempeñan el papel de contadores a los que, desde el punto de vista del lector, no se ha asignado ningún valor. Es tan importante vitalmente para el crítico establecer identidades definidas para los libros que discute en un ensayo, como lo es para el novelista establecerlas para los personajes que figuran en su historia.

Actitud del autor hacia su público

Otra clase de personas hacia las cuales el autor debería adoptar una actitud no emocional son las que le escriben cartas; la mayoría de éstas caen en las siguientes categorías:

1. Gente enferma y orates

El autor debe ser capaz de distinguirlos y debe recordar que la gente en estados mentales anormales tiende a salirse de sus casillas por cualquier cosa.

2. Mujeres solitarias e individuos aislados en la provincia

De muchos de éstos, aunque no sean enfermos, puede decirse casi lo mismo: el hecho de que escriban cartas a los autores revela únicamente que necesitan comunicarse con alguien y no implica necesariamente un interés ni ningún mérito del libro del autor.

3. Jóvenes que quieren que el autor lea sus manuscritos

4. Gente que quiere el autógrafo del autor

Éstos, en su mayoría, o lo quieren para su colección y no tienen ningún interés en los libros del autor, o lo quieren para venderlo.

Junto con una buena cantidad de los anteriores, el autor recibirá unas cuantas cartas de gente interesada en lo que ha escrito y que tiene algo que decirle al respecto. Pero, en general, puede darse por sentado que las cartas a los escritores no significan nada. Ningún escritor que haya sido editor puede tomarse jamás las cartas tan seriamente como suelen hacerlo los escritores que no han tenido tal experiencia. No hay editor que no haya visto pruebas casi increíbles de que uno no puede publicar nada en una revista tan malo que no aparezca algún lector que le escriba para decir que le ha cambiado la vida, ni tan bueno que no ocasione que alguien cancele su subscripción.

Deberes del público para con el autor

No habría que enviarles nunca manuscritos a los autores. Bastante tienen que hacer escribiendo sus libros. Si los autores leen los manuscritos que les envían, nunca serán capaces de hacer nada más. El autor de un manuscrito en busca de consejo debe enviárselo a un editor: éste le paga a la gente por tal clase de trabajo.

Deberes de los autores para con la otra gente

El autor no enviará por sistema a sus amigos, o a gente a la que admira pero no conoce, grandes cantidades de sus libros dedicados. En primer lugar, se quedará sin dinero si excede la cantidad de ejemplares regalados por el editor. En segundo lugar, los libros dedicados por los autores tienden a probar un descuido: la persona a la que se le ha enviado el libro puede sentir que debe leerlo y sin embargo no poder hacerlo en el momento; llevará en la conciencia el peso de pensar que debía haberle escrito al autor. Y cuando finalmente lo lea, puede sentir que la dedicatoria elogiosa o afectuosa lo obliga, le guste o no, a decir algo amable al respecto. Un regalo semejante es en realidad un freno que tiende a impedir que el lector salga con la opinión sincera que el autor piensa que se merece.

Deberes del novelista para con el público y la profesión

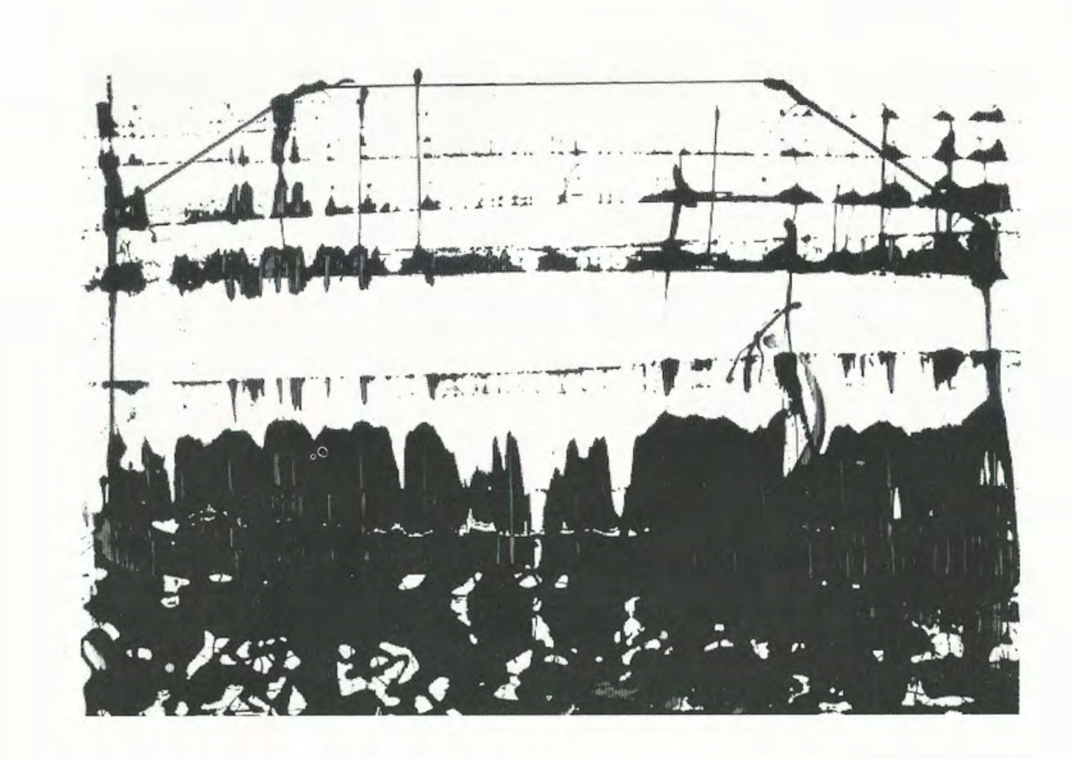
El novelista no pondrá nunca al final de su novela una fecha de la siguiente manera:

Boulogne-sur-Mer-Hoboken
Diciembre 1934-enero 1935

Esta clase de cosa ha estado de moda desde que Joyce fechó el *Ulises:*

Trieste-Zurich-París 1914-1921

Pero muy rara vez se justifica. En el caso de Joyce, el libro le tomó siete años, y la fecha tiene un significado especial, porque a Stephen Dedalus se le hace decir en 1904 a los dublinenses de la novela que producirá algo importante en el lapso de diez años. Pero suele ser un error para otros escritores imitar esto, por la razón de que, en primer lugar, es peligroso señalar una comparación con Joyce; y, en segundo lugar, porque esas fechas son irrelevantes. En el caso de un poema, la fecha y el lugar pueden en algunos casos tener sentido si añaden algo que ayude a comprenderlo y no puede ponerse convenientemente en el poema. Pero si un novelista es de veras afortunado, nos mantendrá interesados en personajes y acontecimientos que se supone nada tienen que ver con el mismo; nos habrá inducido a aceptar su realidad, y es por lo tanto una impertinencia hacia su propia creación recordarnos a él mismo y dónde ha trabajado. Si el novelista ha fracasado, el lector, al llegar al final del libro, no querrá que le recuerden ni al autor ni a su temporada en Boulogne-sur-Mer.



UN ÁRBOL

Antonio Deltoro

Un árbol ancho,
donde no cante el pájaro
ni las ardillas suban
ni se esconda inquietud.
Un árbol que vaya ganando calma
como los otros altura y espesor.
Quiero plantar un árbol de silencio
y sentarme a esperar
a que sus frutos caigan.

RADIOGRAFÍA DE UN PAISAJE

Exposición de Frederic Amat en Gerona*

Félix de Azúa

Vladimir y Estragón, cubiertos de harapos, esperan a Godot en un paisaje de vertedero. Su desolada figura se alzó sobre un escenario en 1952 y nunca antes se había visto nada semejante. Como es lógico, en su manuscrito Beckett no daba ninguna indicación sobre el espacio dramático, se limitaba a acotar: *Route à la campagne, avec arbre*. Escueto y desnudo, en justa correspondencia con las palabras del drama. Pero en sus propios montajes, en aquellas representaciones de los años cincuenta que el dramaturgo prefería, y en algunas de sus piezas más personales, como el poderoso *Film* de 1964, Beckett dio suficiente información como para saber que Vladimir y Estragón son figuras de vertedero. Y el vertedero nunca antes había formado parte de un drama.

El antecedente del vertedero, su pariente más noble, había sido el muladar, allí donde la población rural o urbana arrojaba las reses y animales muertos para que fueran devorados por las alimañas. Tras el muladar vino el basurero, pero éste era fundamentalmente orgánico y estaba lejos de parecerse al vertedero. De hecho, del basurero vive y se alimenta mucha gente, como puede verse todavía en los inmensos basureros brasileños. El vertedero, en cambio, no alimenta a nadie, sólo a los gerentes mismos del vertedero. Es un punto final, la sombra colosal de la riqueza de las naciones. Cuando Beckett elige un vertedero como escenario para sus figuras (o más exactamente *la forma* del vertedero), está incorporando a su tragicomedia un símbolo apropiado.

Como toda construcción artística, el vertedero es el alma de los personajes proyectada en el espacio, del mismo modo que sus discursos son el alma de los personajes proyectada en el tiempo. Así también, los aficionados a la pintura recordarán aquel tenebroso bosque nórdico de Caspar David Friedrich que aparece como destino mortal del coracero francés que osa penetrar en el alma germánica con el sable desenvainado. Un asunto luego desarrollado por Anselm Kiefer.

No de otro modo, el vertedero de Beckett es un paisaje intelectual y propiamente simbólico. Las piezas de Frederic Amat que aquí se exponen son radiografías del vertedero que construyó como escenario de *Esperando a Godot*, en la reciente versión de Lluis Pasqual. Estamos, por lo tanto, ante la imagen bidimensional de un objeto que es, a su vez, símbolo de algo. Pero, ¿de qué?

La acumulación de objetos inorgánicos no toma una verdadera presencia artística hasta los años sesenta. En sus comienzos, las montañas de *detritus* industriales todavía aparecían bajo un aspecto refinado e idealista, por ejemplo en algunas obras de Rauschenberg que datan de finales de los cincuenta. Poco después aparecería el vertedero como mero objeto, con una simplicidad muy poco convincente cuyo modelo de manual podrían ser las banales acumulaciones de Arman. Pero a partir de los sesenta el vertedero va tomando posiciones cada vez más apropiadas y ya en 1970 puede decirse que ocupa un lugar protagonista en multitud de instalaciones. Muchos *happenings y performances* consisten exclusivamente en la pura presentación y construcción de un vertedero, y buena parte de los *minimal, land art o arte povera* construyen esencias de vertedero casi miniaturistas o de bolsillo. Hasta aquí, lo que diría el historiador. Pero, ¿por qué el vertedero?

Podríamos tomarlo como una asimilación intelectual de los vertederos históricos, es decir, de esas acumulaciones de excremencia industrial y mecánica propias de la sociedad de masas y propiedad suya. El consumo de toneladas de productos incorruptibles genera desolados paisajes formados por millones de cadáveres mecánicos e inorgánicos cuyo paradigma (utilizado ya por absolutamente todos los artistas sin imaginación) es el cementerio de automóviles. Esta sería, sin embargo, una aproximación sociológica que implicaría cierta tendencia moral vagamente "crítica" sobre la sociedad capitalista, la destrucción del planeta y otros lugares comunes habituales en las asociaciones de buena voluntad, así como en los partidos políticos mercantilizados con retórica "progresista". Nada más lejos de lo que Beckett quería expresar.

Para entender el vertedero de Beckett hay que mirarlo desde su propio origen, desde su *invención*, no como copia mimética y crítica de la excremencialidad capitalista "real" (una postura típicamente romántica) sino como imagen espacial de un lenguaje que sólo aparece tras la Segunda Guerra Mundial.

A mi modo de ver, el origen del vertedero como forma significativa se encuentra en las fotografías y documentos de los campos de exterminio que sólo a partir de los años cincuenta comenzaron a difundirse lentamente y con extrema prudencia. Las autoridades aliadas intuyeron las consecuencias que podía tener la publicación de tales imágenes, e hicieron lo posible para que se propagaran desde las elites hacia la masa de un modo controlado y parsimonioso. Pero a finales de los cincuenta ya muy poca gente las ignoraba.

Si mi hipótesis es aceptada, fue el efecto de aquellos miles de cadáveres arrastrados por tractores a las fosas comunes, la acumulación informe de cuerpos, los esqueletos vivientes que recibían a sus liberadores con indiferencia animal, las montañas de dientes, gafas o zapatos que se iban formando a la entrada de las cámaras de gas, lo que suscitó una visión apropiada del vertedero. Porque para que el vertedero nos afecte de verdad, necesariamente el vertedero debemos ser nosotros mismos. No puede ser un efecto de nuestro comportamiento, sino una causa del mismo.

El campo de exterminio humanizó el muladar e hizo excremenciales los cuerpos humanos. La constatación de que se había cruzado una frontera, de que ya *podíamos* tratarnos los unos a los otros como animales muertos porque en el nuevo territorio no éramos sino animales, de que la acumulación de cadáveres acarreados nos concernía a todos, de que *los humanos somos exactamente eso*, permitió concebir el vertedero como lugar apropiado para el espíritu contemporáneo y para su lenguaje público.

Cuando Beckett construye el escenario de la actual vida humana (en los últimos cincuenta años nada ha cambiado sino a mayor efectividad) pone en boca de sus personajes el vertede-

* Nota sobre la exposición de dibujos de Frederic Amat para la escenografía de *Esperando a Godot*, bajo la dirección de Lluis Pasqual.

ro lingüístico y temporal que se corresponde con el vertedero material y espacial. El balbuceo insignificante, la basura lingüística que justifica la esclavitud mutua de Lucky y Pozzo, de Vladimir y Estragón, es en efecto el balbuceo insignificante que hoy impera en la política, en las artes, en la religión, en la educación y en todos los medios de persuasión de masas. Un lenguaje excremencial que se corresponde con un paisaje (sobre el que asienta sus pies) constituido por el vertido humano de miles de millones de cadáveres. La televisión, el medio público de formación de imágenes *políticas*, cumple con su misión ocultadora ofreciendo de modo continuado y tenaz las imágenes de los distintos vertederos (carnicerías africanas, hambrunas asiáticas, genocidios balcánicos, masacres automovilísticas, nubes nucleares, etc.) con el único fin de hacerlos tan invisibles e irreales como los políticos, artistas, intelectuales o amas de casa confesionales que actuarán a continuación.

Por razones de seguridad, los humanos debemos vivir en y para el vertedero, pero tenemos dificultades para *conocerlo*. Estamos obligados a ser vertedero y hablar con lenguaje vertedero (el lenguaje de los invitados a programas populares de televisión, el lenguaje de la publicidad, el de los deportistas y políticos), pero en ningún momento eso debe aparecer como excremencia sino como momento supremo de la significación. El vertedero lingüístico aparece, con toda exactitud, como "lenguaje popular" y su correspondiente espacial es el "espacio del ocio". El vertedero, de modo tenaz y continuado, se presenta como el lugar "que se *disfruta*".

Para escapar del ocultamiento (en el caso de que sea preciso), sólo nos queda la vía indirecta del así llamado "arte" en el cual todavía aparecen grietas de luz que iluminan por reflexión el universo opaco del espectáculo. En su escenografía para Beckett, Frederic Amat inventó una acumulación informe cuya apariencia, entre la goma, el caucho, la cámara neumática de automóvil y las vísceras o entrañas orgánicas de animales o humanas, es indiscernible. Vladimir y Estragón se mueven sobre esas vísceras de caucho (sobre la mancha de petróleo, habría que decir) en las que sólo crece un arbolillo grotesco como signo mnemónico del romanticismo, aquel tiempo en el que ciertas cosas (como las plantas) observaban y respetaban el curso solar, en lugar de, por ejemplo, "*disfrutar* de un eclipse". Y, en efecto, el árbol más o menos verdea a lo largo del drama.

Las pinturas que ahora expone Frederic Amat son, a su vez, el paso de aquellas vísceras escultóricas que componían el escenario de *Esperando a Godot*, a una bidimensionalidad que exige otros iconos. La presencia cualitativa de los materiales en la escultura, su potencia física, sus caracteres (color, brillo, resistencia, flexibilidad) han sido sustituidos por los signos propios del *disegno*, lo cual exige un trato riguroso de la luz y, en este caso, el tan difícil ejercicio de la monocromía.

El transcurso de la palabra de Beckett al escenario de cauchos viscerales, y de éste a las radiografías informes que ahora se exhiben, es, para mí, uno de los brillantes misterios del oficio artístico. La capacidad de traducción con la que algunos artistas sortean obstáculos insalvables entre lenguajes sin puente permite comparar analógicamente las formas y saber algo más sobre ellas y sobre nuestra representación.

El misterio de la representación obliga (incluso a los más escépticos) a permanecer atentos, a pesar de la aplastante indecencia de nuestra imagen en el espejo representativo. Ausente de todos los otros ámbitos, escondida en el vertedero de la *artisticidad*, a veces es posible descubrir alguna palabra que diga algo. Para poder escucharla hay que bucear entre los *detritus* y las excremencias. Es lo que hizo Amat para poder darnos la palabra en esta exposición.

PAPELES DE GODOT

Frederic Amat



Acrílicos sobre papel, 70 x 100 cm
Barcelona, 1998 - 1999

















LA VIDA CAMBIA

Francisco Hinojosa

Iba caminando por el pasillo de la Facultad. Me dirigía al baño. Juanita Garavito me interceptó:

—Tiene junta con la Comisión. A las cuatro.

—Lo sé.

Juanita tiene una fijación: recordarme todo lo que tengo que hacer. Cree que olvido las cosas.

La orina estaba saliendo con fuerza. Como siempre, terminé con las manos empapadas. En los lavabos me topé con el doctor Gámez.

—¿Se le mojaron las manos?

—Ya ve..., ¿a usted no se le mojan?

—Según... En realidad casi nunca. Desde que era niño me enseñaron a apuntar.

Mientras me las secaba, el doctor Gámez me preguntó acerca de la junta con la Comisión, a la que él no estaba invitado. Le dije que quizás faltaría. Me pidió que asistiera. Dijo que el caso del profesor Tapia era importante para toda la comunidad, que era necesario que no se cometiera una injusticia, que lo mejor sería votar por su honorabilidad, etcétera. No le prometí nada. Nunca me ha gustado comprometerme con los académicos de áreas tan distintas a la mía.

—¿No le han dado la visa?

Se refería a la visa para viajar a Rumania, donde no soy visto con buenos ojos: escribí un libro crítico sobre los magros servicios de salud durante el régimen de Porfinescu que me atrajo muchos enemigos en el gobierno.

—No me la han dado.

—¿La desea?

—La necesito para asistir al coloquio.

—Verá... Tengo un amigo en la embajada. Confiable. Me debe un favor del tamaño de una visa, ¿comprende?

—¿Qué tan confiable?

—Me inclino por el cien por ciento.

—Iré a la junta con la Comisión.

—El profesor Tapia se lo va a agradecer.

—¿Él lo envió?

—Él no se mete en cosas sucias.

Tuve que asegurarle que iría a la junta, que estaba convencido de la causa del profesor Tapia y que votaría en consecuencia. Me aseguró que mi visa estaría lista cuando menos una semana antes del viaje. Sin habérselo pedido, me ofreció tramitar viáticos clase B o C, más jugosos que los clase D que corresponden a mi estatus académico. Cerramos el trato en la cafetería.

El caso del profesor Tapia no era muy sencillo de resolver. Y mi voto significaba apenas uno de los seis necesarios para alcanzar mayoría. Era obvio que Tapia había contagiado a su alumna, la señorita Razonari: todos estaban convencidos. Era obvio también que la campaña a su favor

era patrocinada por él y sus allegados. Gámez sabía cuál era mi visa débil.

A la junta de la Comisión asistieron siete de los diez miembros. Una vez reconocido el *quorum* se procedió a recordar a los presentes que, conforme al reglamento, se requería mayoría absoluta (en ese caso, cuatro votos) a favor del presunto contagiador para exonerarlo. El sufragio sería secreto y universal.

Pude observar a algunos de los votantes: el físico Weimer había sido tutor y traductor del acusado, la DAG Rosario Lavín tenía también problemas para obtener una visa, el lingüista Canek era vecino de Tapia y el profesor Aldecoa tenía en su contra un juicio pendiente. Por lógica, la balanza tendría que inclinarse a favor del infectado y transmisor, aunque la razón, para ser justos, estuviera de parte de la estudiante Razonari, la pobre. En realidad, pensé, mi participación sería irrelevante.

Por seis votos contra uno, el profesor Tapia salió limpio (casi limpio, a su manera de ver) de la junta de la Comisión de Justicia Universitaria. Ese voto desfavorable habría de inquietarlo.

Ciertamente Gámez cumplió con su oferta: obtuve la visa, aunque con el inconveniente de que no estaba a mi nombre. Me explicó que obtener una visa nominal no le hubiera representado a su amigo de la embajada ningún problema. En cambio, si yo cruzaba la frontera con mi propio nombre podría tener dificultades en migración y, quizás más tarde, con la policía. Lo hizo por mi bien, según me dijo. Para protegerme.

—En Rumania no es bien visto, según me informaron. Hay animadversión en su contra. Su nombre está en una lista negra, ¿comprende?

Me entregó un nuevo pasaporte, con un retrato mío que yo nunca me tomé, y con mi firma que tampoco tuve la oportunidad de trazar con mi mano. La visa me permitiría estar en Bucarest seis meses.

Acepté llamarme como el asistente del profesor Tapia, Gracián Romo de la Luna, con tal de asistir al coloquio. Ya encontraría la manera de explicar a mis colegas el inesperado cambio de identidad. Al fin: el contenido de mi ponencia no variaría.

El exonerado profesor me envió una canasta navideña (era septiembre) con un mínimo mensaje: "Cuente con mi apoyo cuando lo necesite. Su amigo, Robert Tapia".

En Bucarest tuve varios encuentros de trascendencia con mis pares. La conferencia que di ("El mal de Chagas y las enzimas") provocó una larga discusión. Una noche tuve un amorío con una nutrióloga checa muy cariñosa. Un endocrinólogo de Chicago me invitó a otro coloquio sobre Protozoarios y Medicina Preventiva para enero del año siguiente (época en la que suele haber pocos coloquios). Conocí la ciudad, bebí cerveza y, gracias a los jugosos viáticos clase B que me tramitó Gámez, compré recuerdos y un traje *casual*.

La policía de Bucarest me arrestó en el aeropuerto. El oficial que me interrogó sabía que mi nombre no era el que aparecía en mi pasaporte y que la visa era falsa. Como si Gámez o Tapia se lo hubieran dicho (aunque no hablaran rumano).

Mi embajada no pudo hacer gran cosa para evitar que me encarcelaran. Tampoco el organizador del coloquio y el rector de mi universidad. Estuve casi ocho meses en una prisión maloliente (me violó un turco, consumí drogas, contraje una enfermedad endémica, aprendí a fabricar armas caseras) y luego fui deportado.

Al regresar, humillado y bajo de peso, me topé con que había sido dado de baja de la universidad. El profesor Tapia no me devolvió las mu-

chas llamadas por teléfono que le hice a lo largo de una semana. Gámez tampoco. Juanita Garavito andaba convaleciente.

No quería, en ese momento, tomar revancha contra quienes habían tramado el lastimoso episodio que recientemente había vivido. Pero hubo que hacerlo porque la oportunidad se puso al alcance de mi mano.

No casualmente conocí a Lucrecia, la blonda esposa del profesor Tapia, en un hotel de la playa. Pasaba el fin de semana con sus blondos hijos mientras su marido asistía a un coloquio sobre Hegel o Schopenhauer.

Tampoco fortuitamente intervine en el momento en el que uno de sus hijos, el más pequeño, se ahogaba en el mar. Luego de sacarle el agua de los pulmones y de darle respiración de boca a boca, el pequeño revivió, no sin antes vomitarme sobre pecho, calzoncillo de baño y piernas. Agradecida al principio, apenada después, Lucrecia no sabía qué hacer: pagarme, demandar al hotel, abrazar a sus otros hijos, despotricar contra su esposo, besarme. Optó al fin por lo último: cinco o seis horas más tarde, en el elevador, con la lengua de fuera, me besó.

Las primeras tres semanas de clandestina relación sirvieron para conocer a fondo las rutinas, los vicios, las escasas virtudes y algunos secretos del profesor Tapia, así como los dones amorosos de su señora, en especial su lengua y su aparato respiratorio.

Cenábamos sushis cuando la blonda Lucrecia me preguntó:

—¿Te casarías conmigo? Me divorciaría. Por supuesto. Haríamos el amor todo el tiempo. ¿Te casarías conmigo?

No supe qué contestarle porque, dicha sea la verdad, ya empezaba a enamorarme de ella. Respondí cualquier cosa.

Comíamos tortas cuando volvió a insistir.

—Sería capaz de dejarlo. Lo odio, lo odio. Si supieras cómo me trata, cómo se lleva con los niños, cómo come, cómo huelen sus axilas, cómo deja la pasta de dientes, cómo le sudan las patas, cómo se pone rojo en el mar... Es un cerdo en todo lo que hace... A veces vomita...

—¿Sabes que está infectado?

—¿Te refieres al asunto de la señorita Razonari?

—¿Te ha comentado acerca de ella?

—¿Tú cómo sabes del contagio?

—¿Es acaso un secreto?

Desayunábamos abulón cuando le dije que sí.

El profesor Tapia me llamó por teléfono para aclarar las cosas.

—¿Se está reportando a las llamadas que le hice hace varios meses?

—Oh, no, no me dieron ningún mensaje.

Nos vimos en una cantina para aclarar las cosas. Me preguntó si ya había tenido relaciones con Lucrecia. Le describí lentamente, con detalles, los pechos de su esposa, el lunar del muslo, su lengua y sus gritos al hacer el amor. Creo que quiso averiguar qué tanto sabía yo de sus intimidades pero se contuvo. Me dijo:

—Usted y yo somos hombres de reconocido prestigio, hombres racionales que pueden negociar. Académicos. De alguna manera, somos cómplices de la verdad. Somos universitarios.

Creí que me estaba proponiendo un trato: dejar de ver a su esposa a cambio de que me restituyeran mi empleo como docente e investigador. No.

—Puede quedarse con Lucrecia y con los niños, siempre y cuando se vaya a vivir con ellos a otro país. ¿Qué tal Marruecos? Tengo un conocido que le daría trabajo en su laboratorio.

Para hacer la negociación más interesante lo ataqué por su punto más débil:

—Me quedo con Lucrecia, aunque tenga que usar de por vida el condón: ella también está infectada, ¿o no? Pero en cuanto a los niños, sólo acepto a Yuridia Encarnación y a Luis Moctezuma, los otros son una lata.

—Ella no le permitiría eso.

—Ya veremos. En cuanto a lo de Marruecos, no soy muy adepto a los marroquíes. El couscous me parece vulgar, por decirle algo.

El doctor Gámez volvió a toparse conmigo en el baño de un restaurante argentino.

—¿Se le mojaron las manos?

—No es noticia. Casi siempre me las orino. ¿Y usted?

—Sigo igual: casi nunca me las mojo. En realidad, ni siquiera paso al lavabo. Soy muy higiénico. Por lo general uso guantes de plástico. ¿Qué tal el churrasco?

—Pasado de término. El chimichurri demasiado ácido.

—A propósito de carnes, ¿cómo va del hígado?

Hacía escasamente dos semanas que el médico me habló acerca de la necesidad de un trasplante, secuela de aquella enfermedad endémica que pesqué en la cárcel rumana.

—*Pas problème* —le respondí en francés porque sabía que su madre había nacido en Lyon.

—Por si sabe de alguien que lo requiera, me va a llegar un hígado el lunes que entra. Un súper hígado de un joven hondureño, atlético, que murió en un asalto.

—Por si sé de alguien, dígame ¿como cuánto cuesta?

—No creo que esté usted preparado para escuchar cifras inalcanzables a su realidad financiera.

—Deme una idea.

—Marruecos.

Me vi con el profesor Tapia en un restaurante chino de South Beach, en Miami. Llevaba consigo el hígado en una hielera discreta. A primera vista, ciertamente se trataba de un hígado sano. Me dijo que la blonda Lucrecia y sus blondos hijos se recreaban en un caro hotel. Que jugaban a los proyectiles mientras comían langosta con papas y cátsup.

—Como seguramente le explicó el doctor Gámez, quiero de nuevo a mi mujer. La quiero de nuevo tal y como era antes de conocerlo. Quiero que se aleje de mi vida. Quiero que se ocupe solamente de su hígado. Quiero que olvide a la señorita Razonari. Quiero que se desentienda. Quiero verlo dedicado a sus actividades en Marruecos. Lo quiero lejos de mí, ¿está claro?

—Ni siquiera tengo visa.

—Eso déjelo en nuestras manos.

—Pero viajaría con mi propio nombre. Si no, no hay trato.

—Haré todo lo que esté a mi alcance.

El trasplante fue dilatado y oneroso. Tuve reacciones. Estaba solo y deprimido. Sólo Juanita Garavito me fue a visitar.

Unas horas antes de salir del nosocomio, el doctor Gámez me llamó para dispensarme esperanzas. La cuenta del hospital estaba saldada y tenía en la recepción una canasta navideña y una flor natural.

Lucrecia también me llamó, tres días después, para ofrecerme una disculpa.

—Ya tapa la pasta de dientes. Y juega a veces con los niños. No será una maravilla pero al menos parece esposo. Ha bajado tanto de peso que ya no parece cerdo. El otro día me hizo el amor. Espero que te mejores y que no me tomes a mal. Hubiera querido casarme contigo y tener más hijos. Nunca me platicaste lo de tu hígado. Eso hubiera cambiado las cosas. *Ciao.*

Un servicio de mensajería me llevó un pasaporte, la visa marroquí, un boleto de avión, la dirección del laboratorista de Tánger y mil catorce dólares.

Le llamé al doctor Gámez para pedirle al menos otros mil catorce dólares para el viaje. Luego,

gracias a los favores de un pariente lejano que trabaja en una línea aérea, cambié el destino de mi boleto a Venecia, sitio que siempre tuve ganas de conocer, y conseguí un dos por uno para poder invitar a Juanita Garavito. Ella aceptó con la condición de que no la tocara.

Venecia me decepcionó. Había demasiada gente ociosa que compraba recuerdos. La comida era malísima, escasa y cara. El agua de los canales estaba turbia. Los italianos gritaban por cualquier cosa. Las góndolas. Una viejita me insultó sólo porque estaba pálido. Insomnio.

Además, Juanita no se acopló a mis maneras. Decidió quedarse a vivir allí, con un milanés de nombre Cesare.

Como algunos dólares me sobraban, antes de enfrentarme con la realidad de Tapia y Gámez hice una parada en Chicago para entrevistarme con el endocrinólogo que me había invitado al coloquio. Apático al principio, se solidarizó conmigo en cuanto le platiqué mis avatares. Me contó, sin darme mayores detalles técnicos, acerca de algunos virus que había creado en su laboratorio. Uno de ellos atacaba la médula, otro la tráquea y uno más, todavía en etapa experimental, las papilas gustativas.

Me decidí por el primero. Encarcelado en un dulce de orozuz, viajé con el dañino virus hacia Tapia y su lacayo Gámez.

Me esperaban en el aeropuerto, como si nuestro encuentro hubiera sido planeado. Fingí alegrarme al verlos y de inmediato los condené a su incierto, mortal, destino:

—Les traje de Venecia unos dulces...

—¿Dijo de Chicago? —preguntó Gámez.

—Les traje de Chicago unos dulces que...

—Orozuz —adivinó Tapia.

Me dieron quinientos siete dólares, un pase de abordar y me empujaron, protegidos por los pupilos de karate, hacia la sala H del aeropuerto.

Todo el trayecto hacia Tánger me la pasé, entre sueños, imaginando que Gámez se reía de mis piernas amputadas. A un lado, en la ventanilla, un joven pelirrojo consumía marihuana. Mi vecina del pasillo vomitó en la bolsa de mareo antes de que hubieran servido la comida (o la cena).

Al llegar, alquilé una habitación en un hotel modesto, comí pollo y dormí casi doce horas seguidas. Por la mañana llamé al teléfono del amigo laboratorista de Tapia. O el número estaba equivocado o no existía tal individuo.

Uno de los secretarios de la embajada, conmovido por mis confidencias, me ayudó a conseguir empleos más o menos decorosos de acuerdo con las circunstancias. Me dediqué casi año y medio a pasear el perro de un aristócrata inglés, a vejar a un ginecólogo y a cocinar eventualmente para el embajador y su esposa, una tal Lorena.

Fue difícil regresar porque ya me había encariñado con muchas personas, especialmente con la dulce embajadora. Me hicieron una fiesta de despedida que terminó al amanecer.

De regreso, me instalé en casa de Juanita Garavito, que tuvo un desagradable pleito con su prometido milanés y se vio conminada a regresar a su puesto de secretaria ejecutiva en la universidad. Le hicieron fiesta de bienvenida.

Ella me puso al tanto de los últimos movimientos: Gámez andaba de sabático en Lisboa y Tapia había pedido sus vacaciones para acompañar a la blonda Lucrecia en el inminente parto de su quinto hijo. El laboratorio del cual yo había sido titular desarrolló un medicamento que logró detener la desgracia de la señorita Razonari. El lingüista Canek estaba preso y el físico Weimer era el nuevo abogado de la universidad. El maestro Aldecoa, de Técnicas Hidrobiológicas, andaba queriendo hacer un nuevo experimento con sus discípulos. Y así.

Decidido a cambiar mi vida por la de Robert Tapia, compré un revólver profesional y una cajita de balas a un exalumno mío. Estaba seguro de que mataría a mi enemigo antes de que conociera a su (blondo, huérfano) hijo, o bien de que lo haría justo cuando saliera de la sala de expulsión.

Juanita me aconsejó:

—Hazlo antes. Y asegúrate de que sepa que lo vas a matar. O sea: no nada más lo mates: que sufra pensando que lo vas a matar antes de que asista a su esposa en el parto. ¿Me entiendes? Si lo matas matas, ni cuenta se va a dar de que lo vas a matar. En cambio, si muere sabiendo que tú lo puedes matar o no, va a sufrir antes de la muerte y después de ella. ¿Me entiendes?

Ese valioso consejo guió mis pasos hacia la casa de Robert Tapia. Al parecer, según informes que obtuvo Juanita de buena fuente, Lucrecia ya tenía dilatación. Justo cuando mi enemigo sacaba el auto de la cochera, lo asalté al punto.

—¡Bienvenido de regreso! —me sorprendió. Lo dijo con júbilo, como si me hubiera estado esperando. Me arrebató el revólver sin ningún esfuerzo y lo miró como si se tratara de una muñeca de Yuridia Encarnación.

—Vaya a verme la próxima semana: le tengo una buena noticia.

No supe qué responder:

—¿Una buena noticia?

—Espérese a ver. Le va a encantar.

En ésas salió Lucrecia, dilatada, contraída, resignada. Se metió al auto sin verme, con cara de fastidio. Parturienta.

Esa noche no volví a casa de Juanita Garavito. Y no atinaba a saber qué buenas noticias podría darme Tapia. Y tampoco sabía dónde pernoctar. Lo hice en una farmacia veterinaria cuyo dueño me debía aprecio. Olía a caballo.

El martes Robert Tapia me recibió en su cubículo. La señorita Razonari, un académico de nombre Fiur y un joven llamado Chuy Mendieta lo acompañaban. Ella me puso la inyección. Sin dolor.

He reingresado a la universidad. A la facultad de Psicología. Aunque a veces me requieren en Medicina, en Química y en Derecho. Los estudiantes aprenden conmigo más que con el que ocupaba antes mi puesto de paciente arquetípico.

Me dejo hacer el test de Roscharch y el MMPI. Si bien mi paranoia no es ejemplar, hago que el alumnado aprenda de mí lo que significa ser perseguido. He conseguido ser un tanto esquizofrénico y otro tanto psicópata. Incluso maté hace poco a una joven estudiante, no sin antes violarla y fragmentarla según los manuales. Dos lobotomías me han hecho vivir con gusto.

Ayer me encontré con Gámez en el baño de rectoría.

—Veo que ya no se le mojan las manos.

—He aprendido, doctor, la vida cambia: es un vaivén, una tómbola, un juego.

—¿Contento?

—Usted sabe más que yo al respecto.

—¿Necesita algo?

—Sí, precisamente el jabón.

En cuanto me lo pasó le clavé el bisturí.

Yo mismo me encargué de darle los primeros auxilios. Sin eficacia. Cerré sus ojos inyectados. Luego le cubrí el rostro con su impermeable amarillo.

Pasé al salón de clases. La catedrática Razonari me había invitado para mostrar a sus pupilos la existencia del alma. Y así fue: los alumnos esperaban estudiar conmigo el reingreso de un ser perdido a los valores universales. No los decepcioné.

EXPERIENCIA DE BORGES

Salvador Elizondo

La verdad es que he leído a Borges por el puro placer de leer. Es un escritor que provoca ese deseo sostenido. Conservé de sus escritos, como dice Monsieur Teste, lo que desearía mañana, es decir hoy. El que lo haya leído por puro placer no quiere decir que lo haya yo estudiado o analizado críticamente. Me atengo, pues, a lo que guardo de cuando lo leí y cuando hablé con él.

¡Cuántos caminos recorridos siguiendo la senda que nos sugirió Borges! A más de cincuenta años de distancia recuerdo las circunstancias de día de campo con cerveza en que un amigo, ahora ya fallecido, Julio Vidrio, puso por primera vez en mis manos la *Antología de la literatura fantástica*, compilada en colaboración con Bioy Casares. A mi vocación, que estaba indecisa por entonces entre la pintura en particular y el Arte en general, se vino a sumar este libro; la *Antología* me vino a agregar una buena dosis de vacilación y de entusiasmo ya que me planteaba una disyuntiva fatal. En mi caso me preguntaba ¿qué prefieres, pintar o escribir? Mucho tiempo vacilé ante el bivio. Tenía más presente a Borges que a Picasso, y poco a poco me fui haciendo a la idea de que mi escritura sería el producto de mi voluntad. Por esa época había yo leído un libro singular. Singular en la medida en que pocos lo conocen. Borges lo leyó porque en alguno de sus escritos lo menciona o lo glosa. Se trata de *An Experiment with Time*, un estudio matemático riguroso acerca de las posibilidades que tenemos, en función de la experiencia cotidiana y los sueños, de conocer el futuro o el pasado anterior. Me distraigo en esta teoría de Dunne porque he encontrado trasuntos de ella en muchos escritos de Borges, y principalmente en la que considero su obra maestra, "El Aleph", relato en el que se combinan la vida cotidiana con la fantasía matemática o puramente teórica.

Los escritos de Borges se inspiran en teorías, en especulaciones metafísicas o teológicas que si bien son improbables sirven de soporte al estilo y la razón de Borges, que las ponen al alcance de nuestra *mano mental*, y las

hacen fácilmente apresables a la sensibilidad. "El Aleph", leído en una época equívoca de la vida, hacia una posibilidad en que se aunaban el espíritu de una cultura con la aptitud de un oficio, no impedía ver o sentir la potencia literaria de un hombre. A partir de allí se abría un panorama insospechado en el paisaje de una literatura específica que no desdeñaba los juegos de la imaginación y de la fantasía adscritos a un método y en función de un realismo cotidiano. La *Antología* me mostró un paisaje inesperado: el de la fantasía puramente literaria incontaminada de circunstancias reales y sin embargo inscrita, en muchos casos, en el ámbito real de una ciudad o de una situación específica, una biblioteca, un campo de concentración, una esquina o un club elegante de Buenos Aires. En ningún caso era una literatura ni política ni frívola. No había más que tomarla por su valor real: el de la escritura que se realiza en sí misma y solamente para quienes se interesen vivamente en ella. Nunca pensé entonces que la vida me daría la oportunidad de hablar con ese hombre que en la primera juventud me había puesto ante los ojos el orden de las cosas que a mí me interesaba: cuando hablamos de viva voz muchos años después de mis primeras lecturas me permití discutir con él la naturaleza de su ceguera, fenómeno que ilustraba ciertos aspectos de la filosofía de Berkeley que, según él, profesaba: filosofía irrefutable que consiste en creer que la realidad es una ilusión o algo así. La esquina no es una esquina sino la idea de una esquina imaginaria o soñada por alguien. (Las esquinas son un aditamento importante en la prosa y la poesía de Borges).

Como ya dije, nunca pensé que algún día tendría la oportunidad de hablar con él. Antes de eso había soñado y pensado en esas estructuras de ideas que Borges proponía en prosa clarísima. Algunos de sus escritos me apasionaron; me los repetía con lo que quedaba de ellos en mi memoria. Aparecían siempre en las conversaciones que tenía con mis amigos aunque era imposible llegar a conclusiones absolutas. Más bien lo asimilábamos como la substancia de un sueño que siempre podría ser evocado o invocado.

Nunca me interesó tanto el Borges argentino como el Borges universal. Introdujo en nuestra concepción de la literatura el modo metafísico más allá del que la escritura se atreve a tientas ayudada solamente tal vez por la filosofía y la leyenda. Muchos años después, cuando ya conocía la teoría del tiempo de Dunne —que le era familiar a Borges— leí "El Aleph", paradigma de la literatura interesante sin hacer una distinción muy clara entre

la literatura interesante y la literatura inteligente, y sin desechar esa substancia en que las dos se confunden y una ilustra a la otra. Por un lado tenemos la extraña relación entre Beatriz Elena Viterbo y Carlos Argentino Daneri, y por el otro lado tenemos las geometrías no euclidianas y las series temporales para llegar, por la literatura, al punto en que todas las paralelas se cruzan y todos los tiempos se juntan.

Durante su primera visita a México tuve oportunidad de participar en un programa de televisión con él y con otros compañeros escritores. Después del programa fuimos a comer, y en la sobremesa le hablé del problema de Molyneux con el que Borges estaba familiarizado y que consiste en saber si un ciego de nacimiento al que le es dada la vista en la edad adulta puede distinguir una esfera de un cubo, problema que tiene que ver con la relación entre la experiencia y la percepción, y acerca del cual no llegamos a ninguna conclusión definitiva aunque Borges se mostró vivamente interesado. Una vez más, años después tuve oportunidad de hablar con él y con Octavio Paz en el Palacio de Minería. Hablamos de poesía y de imágenes del mar en la poesía moderna. A Borges le gustaba Toulet. Octavio y yo no tuvimos argumentos que oponerle a pesar de que yo cité "El cementerio marino".

Pero por encima de lo que hablé con él está lo que he leído de él. De ello, como ya dije, no guardo un recuerdo crítico sino un recuerdo sentimental que me liga más al momento de mi vida en que lo leí que al juicio que como literato podría hacer de todo ese mundo que en una época de mi vida me llenó de asombro y de emoción intelectual: la enciclopedia imaginaria, el hombre que se sueña a sí mismo soñando, el hombre que todo lo recuerda, el crimen perfecto de Emma Zunz, los amantes que se desencuentran donde todas las paralelas se cruzan, son parte de una misma fábula espiritual que nos convoca a todos hoy, a cien años de su nacimiento, en torno a su figura tan singular por su universalidad en el panorama de nuestras letras.

Yo conjuro la figura de Borges por su inteligencia que supo descubrir la relación entre las cosas de la vida y las cosas de los libros. Su lección fue: vivir y escribir son la misma cosa; la realidad y la fantasía también.

Septiembre de 1999

Jaime Moreno Villarreal

Ahora que lo vuelvo a ver firmado, compruebo que la impresión de fragilidad que me produjo su trazo sobre la guarda del libro se debió a que casi rasgaba el papel. Durante unos instantes me senté junto a él en el borde de su cama. Era una habitación del hotel Camino Real de la Ciudad de México. El rosa mexicano, el azul añil contrastaban casi pérfidamente con la palidez de sus manos. Era un hombre tenue a la vista. Un espejo ordinario de tocador frente a la cama —a pesar de que él manifestara repetidamente, en el libro que yo apretaba contra la camisa, que los espejos le causaban terror— persistía como otro personaje advenedizo. Lo estoy viendo: le toman fotos, una cámara de video lo ha estado grabando, yo mismo me he colado nada más para verlo. Trato de ser un fantasma y él aun voltea y te mira como si te estuviera mirando. Deposito mi mano en la suya muelle, grande, cóncava. Con la otra se tonifica apoyando el bastón. Pregunta quién soy. (Un intruso. Me escondí en el elevador. He esperado casi dos horas a que se abra la puerta. Me escurrí con el equipo de televisión). Le pido que me firme el libro. Lo pongo en sus manos, él acaricia el borde de la tapa y me dice: "Tiene un filo azul. ¿Qué libro es?" La edición de Emecé tiene efectivamente una pleca blanca y un filo azul. En la pequeña sala del cuarto donde él había sostenido apenas una entrevista privada con Octavio Paz, Felipe Ehrenberg, encargado de hacer un cuaderno de retratos, fue testigo único de la conversación. Sus bosquejos, hechos desde el piso donde permaneció sentado, no convencieron a Paz quien, al compulsar las imágenes, le dijo crudamente que era evidente que no lo había favorecido. Las sombras mantenían entretanto otros umbrales. Todo el que miraba a Borges se debía detener en sus ojos. Abiertos e inmóviles, se implantan. Ahora que esta página se folia entre las fotos de Paulina Lavista, puedo intuir la cámara oscura en su aproximación: instantes en que la fotógrafa perseguía con su objetivo el rostro o la figura, parecen fascinarse por esa opacidad córnea, por ese párpado que obtura el parpadeo y que, acaso también, rasga el tiempo. La fotografía hace su incisión y petrifica. No: presagia. Si en otra época debió ser brutal el enfrentarse a los ojos del vidente, mirar los del poeta ciego parecía apenas ayer un obsequio de la vida. ¿La ceguera es pues un don, como la lectura, Borges? Y este incómodo estar sentados sobre un colchón, mirando un librito que contiene su verso y su prosa, ¿no lo fatiga? En ese momento María Kodama pidió que saliera todo el mundo, por favor, pues el señor debía reposar. Le respondí a Borges: "Es *El hacedor*",

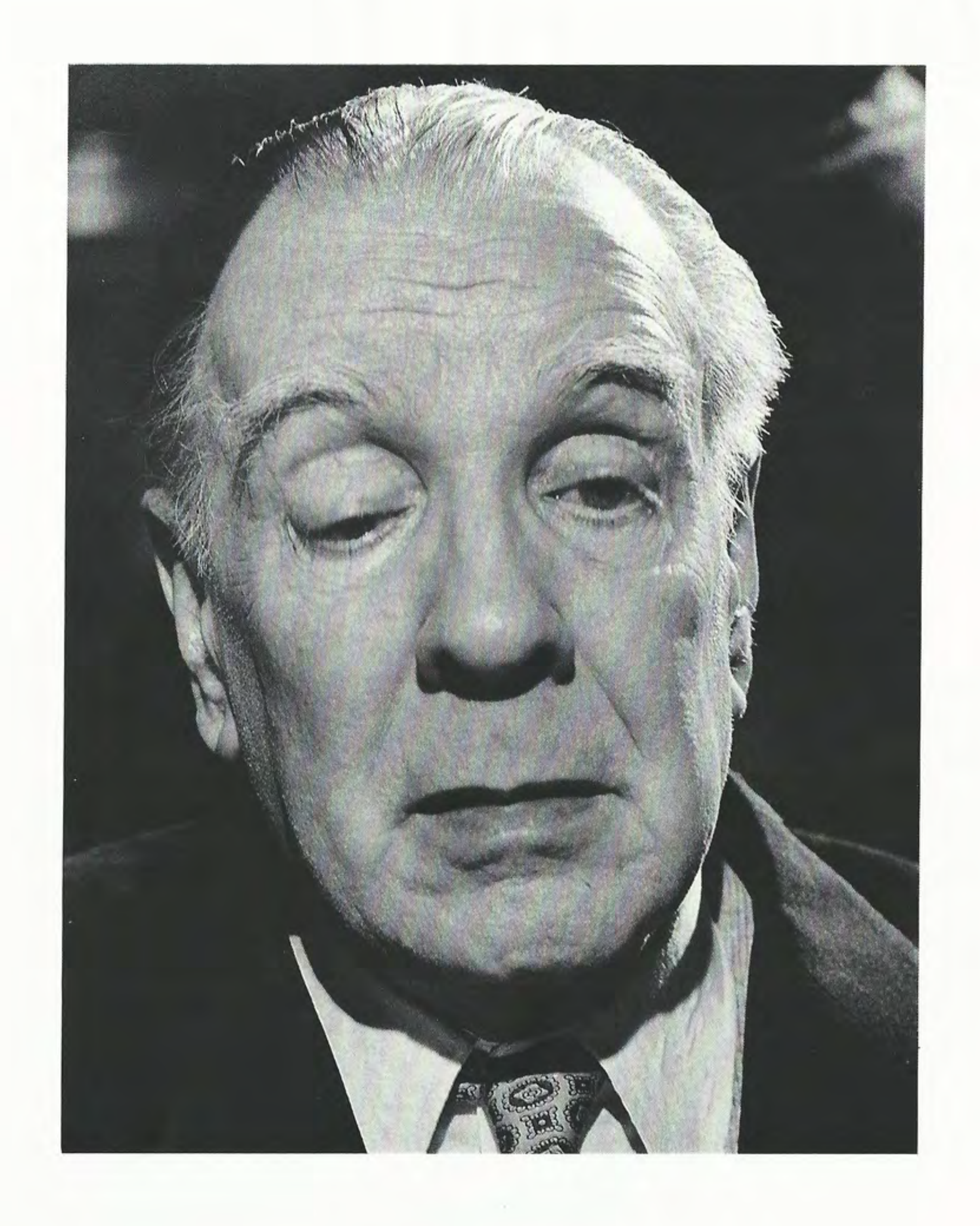
efectivamente tiene una tapa azul, y él sonrió asegurándome que era su libro favorito, no hallaba nada escrito en él que pudiera avergonzarlo. Puedo suponer ahora que yo portaba ese libro porque en la primera página se realiza una visita donde un fantasma lo recibe, moebio, efectivamente de obsequio. Luego de escribirlo, Borges no dudó ya de la veracidad de tal encuentro. Los encuentros ante la cámara de Paulina rasgan la escritura, hacen incisiones, y son incluso formas del pensamiento. Una fenomenología de la concurrencia —o de cómo las presencias coinciden en una sola presencia— daría cuenta de nuestra esencial pérdida de vista: unos en otros nos vamos borrando, unos a otros nos vamos extraviando, luego de coincidir en el mismo laberinto nunca más nos encontramos. En la concurrencia no hay azar, hay errancia. Podría citar para insistir en la escritura, unos versos sumos del libro azul: "Yo fatigo sin rumbo los confines / de esta alta y honda biblioteca ciega." O podría evocar que en el cuento que le da título, el griego Homero pierde la vista (se da cuenta de que se está quedando ciego) y le sobrevienen dos recuerdos de su infancia y juventud, uno de combate y otro de amor: surgen en ese momento *La Ilíada* y *La Odisea.* Ahora que lo veo posar y no posar, aparecer en las fotos de Paulina Lavista, y veo a la fotógrafa jugar con él el juego de las sombras, puedo inventar que se trata otra vez de la ronda de la ceguera y la concurrencia, tal como Borges la jugó en páginas rasgadas con Groussac, con Macedonio y con Lugones. De otra manera, con Paz, con Arreola, con Elizondo, con García Ponce. Una fragilidad y un saber: la sombra inventada. No sé si todo esto pudo ocurrir en el tiempo como hoy me lo imagino. Pero entonces Borges me firma el libro y me lo entrega.

Borges en México

1973 y 1981

Paulina Lavista











CARLOS CHÁVEZ A CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO

Mario Lavista

El Colegio Nacional ha querido recordar y celebrar el centenario del nacimiento de Carlos Chávez, uno de los ilustres fundadores de esta casa, presentando en cuatro conciertos una serie de obras de cámara sabiamente elegidas por la musicóloga Gloria Carmona, sin cuya ayuda y generosidad no habría sido posible realizar este homenaje. Con la participación de excelentes intérpretes, el ciclo pretende abarcar prácticamente toda la vida creativa de Chávez, desde las piezas compuestas por un joven de filiación aún romántica —tal el caso del *Vals elegía* para piano de 1921 y los *Cuatro nocturnos* también para piano, compuestos un año después, que revelan, además, una tenue influencia impresionista—, hasta obras como *The Waning Moon, Nokwik,* o el fragmento del ballet *Pirámide*, escritas, para coro *a cappella*, en los últimos años de vida del compositor.

Chávez solía decir que sus obras no se parecían unas a otras, que eran todas diferentes. Es cierto. La composición fue para él una búsqueda constante, una aventura que nunca cesó; cada una de sus obras nos conduce por caminos nuevos, inexplorados, lejos del conformismo y la tranquilidad. Es la suya una voz siempre cambiante, diferente, hurgando constantemente en territorios ignotos. Se trata de un compositor de varios rostros o, si se quiere, de múltiples compositores que habitan en uno solo, y es precisamente la suma de esos rostros la que define el estilo de su música. Confluyen en ella, no una, sino varias tradiciones, pero están ahí para actuar como detonadores, como incentivos y estímulos, también como surtidoras de materiales y procesos, de técnicas y procedimientos. Esta, digamos, disposición espiritual, esta forma de operación mental, dio como resultado la creación de algo nuevo, de una obra que rompió con una tradición cómoda y fácil, de una música mexicana plena de originalidad y vigor, nacional y moderna a la vez, que se inscribe por derecho propio en la asombrosa revolución de los lenguajes musicales de nuestro siglo.

Esta pasión por descubrir cosas nuevas impulsó a Chávez a renovar de manera constante su propio arte, un arte, si bien no exento de lirismo altamente elaborado y reflexivo, riguroso y *consciente*. Utilizo este último vocablo en lugar de "sincero" ya que me parece, como a Ravel, que hay algo de humillante en este término. En algún lugar el gran músico francés escribió que un verdadero artista *no puede* ser sincero. Lo imaginario que se emplea para crear una ilusión es una de las ventajas que tenemos los hombres sobre los animales, y cuando se consagra a crear una obra de arte, el artista alcanza un grado más de superioridad. Quien permanece fiel a la llamada "espontaneidad" no hace sino tartamudear y balbucir, ya que el gran arte es una forma suprema de *aparentar* lo que sentimos. Esto puede ser verdad en cualquier gran artista, tanto si se trata de la música de Chávez, considerada con frecuencia y de manera un poco apresurada como "cerebral", "fría" e "intelectual", o la de Silvestre Revueltas, el otro gran músico mexicano cuyo centenario celebramos también este año, definida por no pocos críticos y estudiosos casi únicamente en términos de "espontaneidad", "intuición" e "inspiración", como si estos calificativos pertenecieran a una categoría de orden estético y Revueltas hubiese sido una especie de "cantautor" de los años treinta, y no el inmenso compositor que fue, consciente de su oficio y celoso y exigente con su arte.

Al igual que Revueltas, Villalobos y Ginastera, Chávez transformó con sus diferentes voces y estilos personales el lenguaje musical del siglo XX. En sus manos la música latinoamericana alcanzó una universalidad que antes no conocía. Su música abrió puertas y ventanas y dio entrada a la modernidad en la música mexicana. Al promediar los veinte años de edad, Chávez está componiendo una serie de obras deudoras del romanticismo decimonónico. Pero pronto se alejará del *pathos* romántico, poniendo en tela de juicio el lenguaje heredado del siglo XIX. Su búsqueda se dirige entonces hacia la creación de un nuevo vocabulario, de una sintaxis y de una gramática hasta entonces inéditas en la música mexicana. Sus obras comienzan a hablar de México con un lenguaje moderno, plenamente contemporáneo. Estoy pensando en una pieza como *Energía* para nueve instrumentos, escrita en 1925 por encargo de Edgar Varèse, obra no del todo ajena a las "pasiones" mecánicas de los futuristas italianos.

Hay también un Chávez nacionalista, claro está, y es casi del único que se habla. Ayuda a esto la notoriedad, la bien ganada fama de esas dos obras maestras que son la *Sinfonía india* y la *Toccata* para percusiones. Pero no se trata de esa tendencia muy difundida en la década de los treinta —que en estos sombríos tiempos de fin de siglo vuelve a aparecer con fuerza a través de sones y danzones, corridos y joropos—, me refiero a ese nacionalismo de exportación, estrecho y superficial, impermeable a las ideas, que alardea de color local y quiere a toda costa acentuar y privilegiar valores de una triste indigencia folklórica. Es claro que Chávez, no sólo como compositor sino como intérprete y educador, siempre defendió lo propio a condición de que su estudio se hiciera siempre en franca y abierta comunicación con las ideas y las músicas del mundo entero. El nacionalismo en Chávez —como señala acertadamente Julián Orbón, y previa la calidad intrínseca de la obra—, es la expresión regional de valores permanentes y universales. En su música, al igual que en la de Revueltas (salvo algunas excepciones que es preferible olvidar como los *Cantos de México* para conjunto instrumental o *La noche de los mayas* de Revueltas, para la película del mismo nombre, en las que una pretendida "accesibilidad" obliga al compositor a subordinar su individualidad artística a fin de colmar el "gusto" de un hipotético oyente medio, que no es otro que "el pueblo") hay una poderosa fuerza inventiva en la que lo anecdótico, la referencia documental, se esconde y desaparece para transformarse en el lenguaje propio del compositor, un lenguaje que, además de *hablar* de todo a todos, muestra algo poco común en nuestro medio: una técnica depurada, un oficio aprendido y dominado a lo largo de muchos años.

Este grado de excelencia en el orden técnico y una, llamémosla, natural predisposición, le permitió abordar con inmensa fortuna la gran forma heredada de la tradición centroeuropea. Sus seis sinfonías hacen de Chávez el más grande sinfonista de América. Difícilmente se puede encontrar en el repertorio sinfónico contemporáneo algo parecido a las cuarenta y tres variaciones de la monumental *Passacaglia* de la *Sexta sinfonía*, o a la renovación de la forma sonata tal y como se presenta en la *Sinfonía india*. Además, la novedad y riqueza de su paleta orquestal —recordemos el sorprendente pasaje de armónicos en el movimiento lento de su *Quinta sinfonía*, o el inusual diálogo entre el arpa y el solista en el *Concierto para piano*—, y el empleo del timbre como elemento fundamental en la articulación de la arquitectura sonora, lo colocan entre los grandes orquestadores de nuestro tiempo.

También como compositor de obras para piano Chávez ocupa un lugar privilegiado. Tal vez por haber sido él mismo un excelente pianista, la música para piano llena una parte sumamente significativa de su catálogo. Heredero de una rica tradición mexicana de compositores y pianistas notables, entre los que destacan Ricardo Castro y Manuel M. Ponce, Chávez, desde sus inicios como compositor, a la edad de quince años, escribió música para piano y poco a poco fue desarrollando un nuevo pianismo, un tipo de escritura idiomática cuyo linaje no desciende ya de Chopin y de Liszt, sino que está más cerca de Bartók, de Stravinski y del Debussy de los *Estudios*. En sus obras de madurez —tal el caso de los notables *Preludios* para piano y de su impresionante *Concierto para piano*—, la manera de concebir el instrumento, así como el pensamiento pianístico que las anima, no se parece ya al de ningún compositor mexicano anterior o contemporáneo a él. Es el suyo un pianismo verdaderamente moderno, pleno de originalidad y de hallazgos. Se podría decir que la música para piano representó para Chávez una especie de bitácora, un cuaderno de viaje con el que entabló un diálogo íntimo, entrañable, que lo acompañó durante toda su vida y que refleja fielmente la constante transformación y depuración de su estilo musical.

Dentro de la asombrosa variedad de géneros instrumentales y vocales, de técnicas y materiales, de un estilo que se basa precisamente en la negación constante de una sola manera de hacer y concebir la música, cabría preguntarse: ¿qué es aquello que distingue a su música de otra? ¿qué tienen en común la *Sinfonía de Antígona* y *Discovery*, escrita cuarenta años después? ¿Existe una constante, un hilo conductor que entreteja sus obras en un todo coherente? Más allá de ciertas consideraciones de índole subjetiva, como la musicalidad y la intuición y el instinto, hay a este respecto un dato, un elemento concreto, más objetivo, que quisiera comentar para tratar, así sea transitoriamente, de despejar estas incógnitas. Me refiero, en un sentido amplio, a la concepción formal y estructural de Chávez, la cual se fundamenta en un laborioso trabajo de orden motívico, característico de la sección de desarrollo de la forma sonata de los grandes maestros alemanes. En sus clases, a principios de los años sesenta, en el Taller de Composición, Chávez, sin ignorar los aspectos armónicos, privilegiaba el motívico sobre todos los análisis musicales posibles. Definía el motivo, entidad a la vez melódica y rítmica, como la parte más pequeña del discurso musical con personalidad propia. Recuerdo los minuciosos análisis, *anatómicos* los llamaba Chávez, que hacíamos en el Taller de Composición de las obras de Mozart, Beethoven, Brahms y otros más. En estos trabajos, realizados en papel cuadriculado, identificábamos y enumerábamos minuciosamente todos y cada uno de los motivos que aparecían en una determinada pieza, para, de esta manera, adentrarnos en la naturaleza de un tema y en su posible expansión y desarrollo. Así, podíamos observar el comportamiento del motivo, no sólo como un elemento importante en la definición del estilo de un determinado compositor, sino como una pieza fundamental en la producción y generación de un orden temporal.

La división de un tema, de una frase, de un período en motivos, es decir, en células melódico-rítmicas significativas, y las posibilidades funcionales y constructivas de esta fragmentación, fueron para Chávez objeto de un estudio pormenorizado que llegó a convertirse en una verdadera obsesión. Me atrevería a decir que estos procesos compositivos están presentes, con matices y luces diversas, en prácticamente toda su producción musical, desde la romántica *Sonatina* para piano hasta las obras más herméticas de su catálogo, aquellas que, como los *Soli* para diversos conjuntos instrumentales, basan su organización, su armazón estructural, en lo que Chávez llamó la *no-repetición*, la cual, simplificando, no es otra cosa que la invención y variación constante de unos pocos elementos, de unos cuantos motivos, dentro de un contexto musical asimétrico y no-temático.

Huelga decir que el motivo y sus diversas formas contrapuntísticas —como la inversión, el movimiento retrógrado y la inversión retrógrada, ya sea por aumentación o disminución rítmica, o bien a través de una ampliación o reducción interválica— fueron empleados y manipulados por Chávez con absoluta maestría e imaginación, determinando y definiendo en todo momento desde la micro-forma hasta las grandes estructuras formales. Es un pensamiento fundamentalmente polifónico que concibe una música basada en el incesante movimiento de una serie de voces, cuya textura y dimensión vertical son el resultado de un complejo tejido de líneas que se desplazan en varias direcciones y se entrecruzan constantemente. La música se va haciendo a la manera de la telaraña que teje un arácnido.

Al hablar de Chávez en este recinto, no puedo dejar de recordar con inmensa nostalgia que en los años sesenta, siendo estudiante del Taller de Composición, solía yo venir a esta casa, junto con mis compañeros, a escuchar sus conferencias-concierto. Aquí oímos por primera vez las *Estructuras* para dos pianos de Pierre Boulez, la música de Stockhausen y muchas obras más de autores que en esos años representaban la escena musical de vanguardia. Aquí también conocimos la música de Schoenberg, Webern y la de otros clásicos del siglo XX.

Si bien su actividad como compositor, además de intérprete y educador, estuvo siempre sustentada por una suerte de vocación cosmopolita y de contemporaneidad, Chávez poseyó también una inusitada y, en verdad, asombrosa capacidad para desdoblarse de personaje privado en hombre público, de artista en gran animador del arte, de compositor en organizador. En él, la acción y la creación permanecieron indisolublemente unidas, y guiaron y determinaron la vida de este excepcional mexicano cuya historia se confunde con la crónica del arte moderno de nuestro país.

Conferencia presentada en El Colegio Nacional el 10 de junio de 1999, en la Ciudad de México.



POEMA

Malva Flores

Es la higuera presagio del jardín de la infancia,
familiar atadura en sus hojas abiertas: rugosas
como la piel del higo
y brillantes.

Cuántas puertas convoca aquel fruto entreabierto: tornasol
de columpio, breve espuma.

En su copa, el arbusto despeina
pensamientos de danza;
a su sombra, las líneas del rostro se adelgazan
y los ojos dibujan el cielo con crayola.

NEC, UT SOLIS, DABIS IOCOS

Danubio Torres Fierro

Como resumió bíblicamente Guillermo Cabrera Infante desde Londres, el bien triunfó sobre el mal: en mayo del 79 mi pasaporte fue autorizado. "Ahora —agregaba Guillermo, ducho en estos trances— tienes que reorganizar tu individualidad, no tu vida, pues esa está por delante; tu psiquis y tu ser, más que tu alma, que es más paciente y más resistente". No, no había, por cierto, que cantar victoria. Se trataba de adaptarse —otra vez— a una postura nueva y, por definición, mientras perdurara la dictadura uruguaya, adulterada, precaria. Devuelto al menos —y era muchísimo— al amparo formal de una identidad, al relieve consolador de la persona, que rebajaban la densidad emocional, aquel contrato forzoso que me viera obligado a suscribir podía ser roto, abolirse algunas de sus cláusulas. Podía, por caso, amenguar esa cesura entre el modelo y la copia, entre el personaje real y la representación del personaje que tanto me comunicaba de equívoco y de inacabado. Ya no clandestino y en dejadez, la inteligencia (y con ella la imaginación) recobraba su buena salud y una musculatura dispuesta a reaccionar, a comprometerse. Hay un episodio que ilustra esta reconstitución. Una tarde subí por Balmes hasta el final, hasta más allá de la Bonanova, a unas calles aún rústicas que prolongaban —creo— a Bertrán. Era un lugar que en mis épocas de residente barrial había frecuentado en las caminatas, y que tenía un modesto arrastre melancólico: glicinas desmayadas, retamas en flor, gatos merodeadores, veredas de piedra suelta. Poseído de voz y de tiempo, de historia propia, lancé desde allí, como el Álvaro Mendiola del Goytisolo de *Señas de identidad*, un conjuro sobre Barcelona: un grito frío, lleno, un grito que asía mis reveses y los desalojaba por la vía expedita de la catarsis, un grito que se apropiaba de las derrotas y, de paso, suspendía el pueril juicio condenatorio. ¿Un ciclo que se cancelaba? No resulta trabajoso —siempre y cuando se haga *ex post facto*— reacomodar las secuencias de una trayectoria y ensamblarlas de tal forma que respondan, una a una, y en escalonamiento sucesivo, a una idea de destino predeterminada, completa, que obture cumplidamente un circuito único de experiencia. Sólo que tal propósito —esquemático, con aspiraciones reduccionistas— se derrumba cuando se repara en que el decurso que se intenta embretar tenía como clave de bóveda no la manifestación de una congruencia sino la de una errancia, no la aprehensión de una certeza sino la de una provisionalidad. El relumbrón patético es válido porque, en efecto, algo viscoso se me había adherido como una costra: la desazón que provoca tomar nota de que la vida es más poderosa que el orden, que las inflexiones que se le pueden clavetear aquí y allá son cataplasmas insulsas. Meses atrás me había llegado la noticia de la muerte de mi abuela materna; ella significó, en mi cosmogonía doméstica, el *summum* ejemplar, carismático, de la perfección abnegada, y su pérdida sirvió de comentario acerca de cuanto yo ya no era, de todos aquellos injertos altruistas de la infancia que se transmutaron y se convirtieron, a porrazos, en su contrario: la pureza en impureza, la inocencia en perfidia, la llaneza en casuística... Sí, un lastre de añoranzas primitivas al que el roce del ala de la realidad enfrentaba, con inquina tangible, apremiante, a un enrarecimiento del encanto vital: de hecho, la aparición de la muerte como organizadora de la casa de la vida, como centinela que aúlla, de improviso, con desgarro brujo, unos resuellos oraculares conminatorios. Echarse al orbe, naturalizarse ciudadano, volverse —en el lenguaje de Jaime Gil— exento hijo de vecino, era entonces desacralizarse, quedarse en paños menores, pedalear sobre una dialéctica fraudulenta, saberse tributario finito de un mandato expiatorio. Comprobaciones fuertes para un vividor —para quien hace de la fuga plena, espontánea, una doctrina abarcadora, voraz, como si la ola en la que se encabalga no fuera del mar sino de la propia voluntad. En suma, una puesta en escena fatalmente injusta, que ensombrecía el fulgor párvulo —tan alejado de este ahora filoso— con el que pisé por vez primera el suelo del Paseo de Gracia. Y estos arrebatos especulativos, de trasfondos vagamente escatológicos, a los que tasaba con empaque republicano y agnóstico, de reseca mentalidad laica, muchas veces me sobrecogían ante el paramento hirsuto, que honraba a la asunción virginal, de la basílica de Santa María, a la que casi podía tocar desde los balcones de Sombrerers. Aquellas vidrieras medievales coloreadas que se adentraban invasoras en mis habitaciones con sus arcángeles belicosos, de cabellera rubia y largas espadas fulminantes, mientras un ejército celestial soplaba las trompetas invocatorias, procuraban que una insinuante superchería semireligiosa se colara entre los requiebros atribulados: la tentación absolutoria de la huida, del retiro que borra el exterior. También removían reminiscencias claustrales, de primigenia disciplina marista: mis pininos escolares en el colegio de curas provincial, extraviados en el remolino de negras sotanas volanderas fajadas con cordones de orlas azabaches. Roto así el círculo mágico de protecciones, abiertas de este modo las murallas flamígeras del mundo, ¿de verdad es el alma más paciente y resistente, como argüía Guillermo? Que hable —con palabras que no se gastan— el clásico: *Animula, vagula, blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula, / Nec, ut solis, dabis iocos...* En la traducción de Julio Cortázar: "Mínima alma mía, tierna y flotante, huésped y compañera de mi cuerpo, descenderás a esos parajes pálidos, rígidos y desnudos, donde habrás de renunciar a los juegos de antaño".

RETRATO DE GRUPO CON BELLEZA INTERIOR

Fernando Escalante Gonzalbo

Parece razonable pensar que las ideas importantes son las que se refieren a cosas importantes. Quiero decir: que para entender a alguien, para entender una sociedad o una época hace falta saber lo que se piensa sobre el poder y la libertad, sobre el Bien, la Verdad. Creo que no. Creo que lo que importa es algo más inarticulado y pedestre, lo que importa es la sabiduría ramplona del sentido común.

Podría ser que nuestro tiempo se definiera por la obra de Heidegger o la de Ortega o Freud, por haber producido a Stalin. Podría ser. No obstante, tengo la impresión de que son más elocuentes otras cosas: la afición por el deporte, cierta clase estúpida de humor o la capacidad para conmoverse con *El Principito*.

Sin exagerar, a casi todos nos habrá conmovido en alguna ocasión la inocencia, la temblorosa bondad, la indefensión tan perfectamente infantil del personaje de Saint-Exupèry: ese artificio claudicante que es "la sabiduría de los niños". Porque todos —así dice el sentido común— llevamos un niño dentro, y a todos nos gusta pensar que es así: enternecedor, de caprichos luminosos e inofensivos. Sin exagerar, a casi todos nos habrá conmovido alguna vez esa frase famosísima: "Sólo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos".

No hay más que salir a la calle y preguntarle a cualquiera. Quien sea, que ni sabe quién fue Heidegger ni falta que le hace, tiene claro que sólo se ve bien con el corazón, porque sabe —con seguridad amonedada— que lo esencial es invisible para los ojos.

Eso que se ve con el corazón es un paisaje abigarrado y populoso, sin duda. Por abreviar, y creo que sin mucha injusticia, propongo que lo que puede ver el corazón es la "belleza interior". Y propongo que eso, la capacidad para conmovernos contemplando nuestra belleza interior es uno de los rasgos peculiares y definitivos de nuestro tiempo.

Como todas, la idea parece muy vieja. Me cuesta trabajo pensar que tenga, en rigor, eso que se llama antecedentes; pero es fácil descubrir resonancias del tema por todas partes. Dondequiera que los hombres han sospechado la existencia de su "interioridad" y se han hecho la ilusión de ser otra cosa, aparte de lo que puede verse. Sin salir de lo obvio, está en la idea clásica de la virtud como cultivo del espíritu, está en el menosprecio estoico del mundo, está también en el mandato cristiano de cuidar del alma.

Parece, de hecho, una idea cristiana. Afín sobre todo a la intención del Sermón de la Montaña; porque la belleza interior es por lo menos dudosa en los grandes, pero es indudable en los pequeños, en los pobres de espíritu, bienaventurados.

Hay algunas dificultades. La primera, que nuestro tiempo ha hecho casi impracticables las formas ascéticas de cuidado del alma, aparte de que el más allá nos quede un poco a desmano. Peor todavía: en el mundo que habitan —y a gusto— los devotos de la belleza interior, el orden de las cosas necesita sobre todo la eficacia. Más que nunca, por muy plausibles e imperiosas razones de economía, hace falta que la gente se preocupe por lo que puede verse con los ojos: lavar más blanco, vestir más joven, comer más saludable.

Sin embargo, la mayor dificultad para asignarle antecedentes está en que la belleza interior no requiere ninguna forma de disciplina: no resulta de ninguna exigencia, no tiene una regla ni puede ejercitarse de ningún modo. La belleza interior es algo que sencillamente se posee.

Es difícil definirla con mínima seguridad, porque la expresión sirve para señalar algo indescriptible. No obstante, se puede reconocer por algunos rasgos exteriores: una actitud apocada y dócil, cándida, de bondadosa alegría. En general, los rasgos que de costumbre se suponen a los niños. Uno en particular, que los define: son inofensivos.

Digámoslo en una frase: quienes poseen belleza interior son ostensiblemente inofensivos. En cambio puede dudarse, incluso se duda por fuerza de la belleza interior de cualquiera que tenga poder; del tipo que sea: dinero, belleza, fama, éxito: poder. Porque sucede que la belleza interior se descubre por contraste, en comparación con alguien que posee esto o lo otro, en comparación con valores o virtudes que resultan ser accesorios, inútiles, porque precisamente lo esencial es invisible para los ojos.

Por eso, a pesar de sus acentos lánguidos e infantiles, tiene el aire de una rebelión moral. La rebelión de los bienaventurados. Contra todo lo que pueda considerarse valioso o apreciable, contra todo modo de superioridad. A lo cual se opone otra cosa que vale más y que no puede verse (si no es con el corazón).

También aquí se ocurren analogías, también hay una nota discordante. Pienso en la protesta —lenta, larga, firmísima— de la burguesía contra la moral aristocrática. Quienes carecían de títulos y escudos de armas y complicados linajes tenían que defender, como cosa natural, la idea de que el valor estaba en otra parte; tenían que descubrir —mirándose al espejo— que lo valioso, casi irreconocible y escondido, era el mérito del esfuerzo individual. Y juntar, que de eso se trataba, el dinero y la virtud.

Pienso también, por mor de equilibrio, en la reacción de la aristocracia contra el imperio universal del dinero; en ese último heroísmo de los nobles arruinados que descubrieron el valor de los modales, el refinamiento y el cultivo del espíritu. O en la insurgencia estética, en la beligerante ingenuidad con que los artistas han querido convencernos de que lo valioso es la creación artística.

La rebelión moral de la belleza interior es distinta, porque no afirma a fin de cuentas el valor de nada. Desprecia de manera indiscriminada todos los valores que están a la vista, toda forma de jerarquía: el dinero, el poder político, la fama, la inteligencia; todo es por lo menos intras-

cendente, si no peligroso. Elogia en cambio, con pareja indiscriminación, lo que cualquiera sencillamente posee, sin siquiera proponérselo. Siguiendo con la analogía, es la rebelión moral de quienes se miran al espejo y no ven nada.

La nota discordante está en esa sonoridad nihilista, que está apenas disimulada. La retórica de la belleza interior implica la negación indiscriminada de todo valor, de todo mérito, y una celebración igualmente indiscriminada de la carencia de méritos. Es la apoteosis del resentimiento.

Algo más: en la rebelión participan también las elites. Resulta incómodo, desconcertante, incluso obsceno ver a los poderosos con más insistencia que nadie, con un apremio gesticulante y chillón, proclamar su propia belleza interior. Como si no fuera suficiente —porque no es suficiente— tener dinero, fama, poder.

Se explica, desde luego, porque es algo fácil y hacedero para cualquiera: no cuesta casi nada la belleza interior. Lo que pasa es que se antoja también innecesario. Por eso llama la atención. Nadie alardea hoy —nadie se atreve— de su dinero, su poder, su sabiduría. Los políticos como los deportistas, los actores famosos o los simples ricos, todos querrían que se les apreciara por su belleza interior. Casi como si se sintieran obligados a pedir disculpas por todo lo demás, que sí poseen.

Quitemos el condicional. Sucede así: se ven obligados a pedir disculpas con una ceremonia de fingido desinterés, de renuncia. Se ven obligados a pagar tributo al resentimiento de ese modo, explicando que ellos también, después de todo, son inofensivos: interiormente bellos. No cuesta mucho hacerlo, sólo que supone un sacrificio de la dignidad, renunciar al orgullo —público, explícito— que correspondería a su posición; renunciar a la distancia.

Parece cosa de poca monta, un ritual de intención publicitaria, mero histrionismo: el Señor Presidente que quiere a su mamá, el actor de moda que querría una vida sencilla y anónima, el empresario que nos confiesa que para él lo importante es el amor. Creo que no es de poca monta, precisamente porque se trata de un ritual: frases previsibles, repetidas, que son obligatorias; un automatismo que rige la presencia pública de las elites.

No renuncian de hecho, no se retiran al anonimato masivo y feliz. Pero tienen que decir que querrían hacerlo. El ritual habla de una elite que se siente fundamentalmente insegura de su propio valor, que siente que su superioridad es ilegítima: una elite a la cual no se le reconoce una superior dignidad moral. Y que por eso tiene que pedir perdón por ocupar un lugar que no le pertenece.

Otra vez, no hay más que salir a la calle. Si alguien se atreviera a decir que aprecia a la gente, rigurosamente, según su poder, o según su inteligencia o su cultura, lo único que encontraría sería un mismo, repetido reproche: la inteligencia (o el poder, el dinero, lo que sea) no hace que nadie sea una "mejor persona". No hay, esto es, una diferencia de calidad moral.

Según la idea de Nietzsche, habría que ver en ello el final imperio del cristianismo, la moral gregaria de quienes carecen de todo mérito y convierten esa carencia en una virtud. Y sí, hay mucho de inspiración cristiana en las formas del ritual, también la idea estoica de la descansada vida del que huye. Aun así, da la impresión de que hubiese un doble fondo.

El ritual no necesita el más allá ni el perdón de los pecados: ni salvación ni vida futura donde los últimos vayan a ser los primeros. No hay la gran mentira de la inmortalidad para corromper toda forma superior de vida, como suponía Nietzsche. Por eso, no habiendo la cuenta corriente del Paraíso, no se celebra con ingenuidad, de buena fe, la condición humilde y adocenada de los inofensivos. Ni los poderosos ni, mucho menos, los demás creen en la superioridad de la belleza interior. Pero tampoco en ninguna otra. Es un ritual vacío, es decir: un ritual cuya significación está en la vacuidad.

Si tiene historia, será mucho más vieja que el cristianismo. En realidad, lo que se transparenta es algo muy poco civilizado, casi zoológico. La adolorida lamentación moral de las víctimas en la que alienta siempre, amorosamente oculta, la posibilidad de la venganza.

La hipocresía dice eso, el miedo a la venganza próxima. En la negación de cualquier mérito hay la envidia de cualquier forma de superioridad; en la medrosa inseguridad de las elites, interiormente tan bellas, hay la sospecha de que nada vale, que no hay mérito: toda forma de poder es una usurpación. Pero eso hace falta disimularlo de algún modo o convencernos de que no importa. Lo esencial es invisible para los ojos.

La retórica de la belleza interior es un rito vacío, precisamente. El rito de la moral, vacío de cualquier contenido moral. Expresión de la más perfecta indiferencia hacia la forma o los títulos de cualquier poder. La moral de la horda —vengativa y servil— que se conmueve hasta el llanto contemplando su propia indefensión.

TIJERETAZOS

Ireneo Paz

Ireneo Paz nació en Guadalajara, Jalisco, en 1836 y murió en Mixcoac en 1924. Novelista, poeta, periodista, impresor, abogado, empresario, militar, combatiente contra los franceses, partidario de Díaz, enemigo de Juárez y de Lerdo de Tejada, fue uno de los redactores del Plan de Tuxtepec y tuvo una vida más agitada que la de muchos personajes de folletín. Fue, además, un gran lector y en su biblioteca se formó uno de los mayores escritores de nuestra lengua en este siglo. Uno de los últimos ensayos que escribió Octavio Paz fue la conmovedora evocación de su abuelo, que figura como postfacio a la reedición de *Algunas campañas* hecha por el Fondo de Cultura Económica en 1997. En esas páginas sobre el primer hombre al que vio morir, el poeta dice de los escritos satíricos de Ireneo Paz:

> En este género, me atrevo a decirlo, fue un maestro. No pienso tanto en sus artículos ni en sus crónicas —escribió miles— como en sus sonetos satíricos. Los flechazos de El Padre Cobos y de Doña Caralampia Mondongo en contra de Juárez y de Lerdo cuentan entre lo mejor de la poesía satírica del siglo XIX. A la inversa de Tablada y de Novo, que en nuestro tiempo han cultivado el género con gran talento, las víctimas de sus sonetos y epigramas fueron personajes políticos, no colegas ni rivales literarios.

Parece inexplicable que en más de un siglo esos poemas no hayan vuelto a publicarse. Valen por sí mismos, como ejemplos de un género olvidado y documentos para la historia de la sensibilidad mexicana. Además, su lectura ayudaría a definir y explicar rasgos de la personalidad del nieto que ya aparecen en el abuelo. Escritos para el periódico y marcados por la urgencia y el propósito político, obedecen a una estética muy alejada de la de Octavio Paz, pero revelan un mismo temple moral. Poemas políticos por el objeto de su sátira y porque se dirigen al ágora y hablan desde ella, muestran una sensibilidad y una destreza verbal sorprendentes (con refinamientos como el de sumar, a la rima consonante obligada, una rima aliterada común a los catorce versos) que los vuelve perdurables tanto como la circunstancia, menos afortunada, de que su crítica siga siendo vigente.

Debemos a Napoleón Rodríguez, biógrafo del autor, la copia fotostática de la edición de *Cardos y Violetas* (Tipografía y Litografía de Ireneo Paz, 1878), que reúne trescientos sonetos. Los dibujos son de Alamilla y Tenorio Suárez y proceden de esa misma edición.



TIJERETAZO XI

Que gustas mucho de la gente histriónica,
del buen comer, de la bambolla escénica,
del gran *menu* con su ensalada técnica,
y en sociedad hallarte macarrónica;

de ver al pueblo con sonrisa irónica
y de extender la tempestad gangrénica
de una turba con facha sarracénica...
¡Esto refiere sin cesar la crónica!

Y pues que ya la alarma se hace pánica,
cual si anduviera suelta la fe púnica
o la tribu más bárbara y satánica,

y de Cristo no tienes tú la túnica
para doblarnos a tu fe tiránica...
¡Darte de mano es la esperanza única!



TIJERETAZO XII

Imágen del Moloc, hombre fantástico,
sombra del comedor, ser cabalístico,
en eso de engullir, el más artístico,
en eso de ampollar, horrible cáustico;

¿Acaso vas a ser *también* emplástico,
cuando el signo nos das característico
de hacerte en el poder algo sofístico
para encajar el régimen monástico?

¿Pero piensas que el pueblo es un ligústico
un pedazo de atún, un mal acróstico
que así pretendes tú ponerlo *místico*?

Quítate ¡oh santo! tan fatal pronóstico,
que al cabo, dicho pueblo, no es tan rústico
y prefiere mejor otro diagnóstico.



Tijeretazo XIII

Señor, desde que estás en el pináculo
amparando a tu círculo canículo,
(aunque a veces poniéndolo en ridículo,
como cuando el reloj dio el espectáculo),

pedimos con fervor a algun oráculo
que te lleve a paseo en su vehículo,
porque no estamos ya por el artículo
de ver hecho el gobierno un gran Cenáculo.

No, ya no estamos, no, por el inóculo
de que llegue la fiesta hasta el dilúculo;
ya basta de comer, basta de póculo...

Ya brillamos de rabia cual carbúnculo...
¿Quieres ver? te daremos un binóculo;
¡oh! basta de festín, sublime Lúculo.



Tijeretazo XIV

Después de haber comido barbacoa
la olímpica y grasienta cofradía,
hizo a Cacahuamilpa romería
en tren, en diligencia y en canoa...

Llevó a Porraz cargado con anchoa,
con salmón, salchichón y lengua fría,
pues dicen que en aquesa compañía
el que menos engulle come boa...

¡Santo! ¡Santo!... Tus faltas atenúa,
mira que ya la gente hasta se mea
sintiendo que le pica tanta púa...

Y... ya para aguantar falta correa...
Mira, siquiera tu comer gradúa...
¡No vaya a ser que estaques la zalea!...



Tijeretazo XV

Date gusto, señor, en tu paseo
comiendo mayonesa y bacalao,
teniendo a todas horas un sarao,
viviendo en el bullicio y el recreo.

Siga, siga con fuerza el chicoleo;
que perfume tu mesa el buen cacao;
haz de esta tierra el gran pipiripao,
nada en cuanto a gozar quede en deseo.

¡Muy bien! disfruta con la silla a dúo;
pero es fuerza recuerdes, hijo mío,
que también el país tiene valúo:

Cada paso que das lo pones frío,
y quiere, según pienso y conceptúo,
librarse a todo trance de ese lío.



Tijeretazo XVII

Al viaje de placer los dioses iban
y en cada pueblecillo se atracaban,
sendos vasos de pulque se atascaban...
(Los dioses gente son que mucho liban).

Apenas ellos a la gruta arriban
cuando sus vientres con champagne lavan,
y una lucha, señor, contigo traban
sobre quiénes a quiénes se derriban...

¡Furioso batallar! todos se encuban
y al mismo Baco y a Birjan emboban
y a ponerlos exánimes coadyuvan...

Y a Júpiter olímpico joroban...
Y él permite también que se le suban...
¿Y a la patria? ¡También, también la soban!

ACENTOS

Borges en Sur

De Jorge Luis Borges

Emecé, Buenos Aires, 1999.

El afán comercial se ha adueñado de las obras de Jorge Luis Borges no publicadas en vida del autor. En este reproche pueden incluirse sus tres primeros libros anulados por él y vueltos a publicar ahora; en este reproche también puede incluirse *Borges en Sur 1931-1980*. Pero hay que aclarar que casi no hay texto de Jorge Luis Borges que no contenga cuando menos una frase notable en la cual se reconozca el mejor estilo logrado en castellano en el siglo XX. ¿Justifica esto su publicación? No en el caso de los tres primeros libros; sí en *Borges en Sur*. José Bianco, quien fue durante años jefe de redacción de la revista, comentaba que no había podido incluir el nombre de Borges entre los autores distinguidos en la portada hasta la aparición de "Pierre Menard autor del Quijote", porque los textos de Borges siempre eran circunstanciales y breves. Las más importantes colaboraciones publicadas en *Sur* ya fueron extraídas de ahí por Borges para integrarlas en sus libros tanto de ficción como de ensayo. La base de *Borges en Sur* se encuentra entonces quizá en una cita notable incluida en la breve nota dedicada a *La espada dormida* de Manuel Peyrou: "[...] un libro que proporcione (y que logra) la felicidad del lector es, en cualquier época de la historia, en cualquier país del planeta, algo agradecible e impar". Para seguir con las citas debemos mencionar los dos primeros versos de uno de los maravillosos sonetos de Borges:

> Mi destino fue la lengua castellana,
> el bronce de Francisco de Quevedo

Borges, hay que repetirlo, logró con esta lengua su estilo singular, único, hasta contagioso de tan perfecto. Hay que vigilarse para no repetir ese estilo cuando se escribe sobre su creador.

Algunos de los textos de este volumen son efectivamente circunstanciales, se refieren a hechos históricos que sólo tenían valor en el momento de ser publicados. Son los que forman en cualquier revista digna lo que se llama "Actitudes". ¿Qué importancia tiene en este momento escribir contra Hitler? Sólo el hecho de borrar las falsas acusaciones contra el Borges legítimo. Lo mismo puede decirse de otras muchas colaboraciones recopiladas aquí. Borges fue un activo miembro de la revista y si bien sus traducciones y casi todos los textos incluidos en la sección titulada "Miscelánea" no son significativos ahora —aunque lo fueran al ser publicados—, en tanto hablan, como bien podemos comprobarlo, de libros destinados muchos de ellos al olvido, muestran la fidelidad y amistad de Borges hacia algunos escritores. Así ocurre con todos los textos de cine que nada más nos señalan algunas de las preferencias de Borges al comienzo de esta industria, y producen una aguda inconformidad ante el hecho de que su autor no hubiese podido seguir gozando de las películas —como tampoco lo hizo de la lectura directa—; circunstancia señalada con tanta grandeza cuando después de haber sido nombrado director de la Biblioteca Nacional se sirve de este hecho para el "Poema de los dones":

> Nadie rebaje a lágrima o reproche
> esta declaración de la maestría
> de Dios, que con magnífica ironía
> me dio a la vez los libros y la noche.

Sí, Jorge Luis Borges nunca se quejó de su situación y también fue implacable con todo lo que escribió. Esta circunstancia debería bastar para invalidar cualquier publicación póstuma. *And yet, and yet*, como diría él mismo en su magistral ensayo "Nueva refutación del tiempo" (que con magnífica ironía incluye en su mismo título una palabra que anula su eficacia: ¿Cómo puede decirse "nueva" en una refutación del tiempo?), la primera sección de este libro incluye varios ejemplos del impacable rigor de Borges con su obra. En esos ejemplos volvemos a leer en forma gozosa su peculiar tono de voz en toda su magnificencia. Pero si él eligió silenciarlos, ¿quién puede tener el derecho de pasar sobre su opinión contradiciéndola? Nuestro placer de lectores, que en este libro no es tan frecuente como en los autorizados por él mismo, se ve oscurecido por la conciencia de estar siendo cómplices del hecho de anular la voluntad del autor sobre sus textos. La actitud de Jorge Luis Borges con respecto a su obra es la única válida, y el interés despertado por su literatura no basta para legitimar la ambición comercial de sus editores. Él era, puede argumentarse, excesivamente riguroso o modesto. Pero esta posición sólo debe considerarse producto de su respeto a la literatura. No hay que olvidar nunca que Jorge Luis Borges dice:

> Yo, que me figuraba el Paraíso
> bajo la especie de una biblioteca.

¿Para qué ensuciar ese Paraíso con textos silenciados por Borges? Y a los que vuelven a hacer sonar el mal uso de su nombre, en nombre de ese nombre hay que anular hasta el placer que pueda proporcionarnos en medio de escritos circunstanciales, prueba de su participación muy activa en una revista, su fidelidad a ciertas personas, pero que no pertenecen a su mejor literatura. Cuando *Sur* le pidió a Borges su opinión sobre el hecho de que *Lolita* fuese prohibida en Argentina, éste no sólo responde que no ha leído ni va a leer la novela, sino que termina con una frase ejemplar: "En cuanto a la censura, entiendo que las autoridades municipales no deben usurpar esta función del poder judicial." Con respecto a *Borges en Sur* este lector se permite juzgar a los editores de Borges.

JUAN GARCÍA PONCE

Imposturas intelectuales

De Alan Sokal y Jean Bricmont

Paidós, Barcelona, 1999.

Pocos placeres se comparan a la lectura. Y hay pocas formas del goce más refinadas que el producido por el descubrimiento, en negro sobre blanco, de una idea que vagaba, informe, por las recámaras de la intuición. Quizá por eso, tan pronto como supe de él, me sumé a las fervorosas huestes que aplaudieron el experimento del físico Alan Sokal, quien construyó un moderno caballo de Troya y lo empleó como sutil pero venenoso venablo. Experimenté una alegría retrospectiva cuando leí acerca de su curiosa hazaña —y más todavía cuando me topé con el libro que anima estas líneas—, pues confirmé las sospechas que como reacción instintiva se me habían despertado al enfrentar no a los

autores citados por Sokal, pero sí a algunos semejantes, emperadores que presumen su nuevo traje a los cuatro vientos.

En 1996, en el número primaveral de *Social Text* —una revista de "análisis cultural y político" en la "tradición de la 'pequeña revista' tanto de la izquierda independiente como del ámbito académico", según se describe a sí misma en una frágil e involuntariamente graciosa justificación de por qué los editores aceptaron el texto de Sokal—, apareció un extenso artículo cuyo título anunciaba o un revolucionario punto de vista o un despropósito académico: "Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica". Ese número, bajo el título "Guerra de las ciencias", buscaba responder a lo que los editores consideraban ataques de grupos científicos conservadores, por lo que, como puede leerse en su confesión *ex post,* el ensayo sokaliano venía bien, toda vez que era "sintomático" de cómo un científico natural podía acercarse a la epistemología posmoderna. Lo cierto es que el artículo de marras es un impenetrable rompecabezas, blindado con más de un centenar de notas al pie, en el que se profesa hasta el paroxismo la fe de que la ciencia no es más que una construcción lingüística y social, de dudosa credibilidad, cuyo fruto, "lejos de ser objetivo, refleja y codifica las ideologías dominantes y las relaciones de poder de la cultura que lo ha engendrado". Para abonar en esa dirección, Sokal citaba a diestra y siniestra sentencias de aspecto científico de varios autores idolatrados por los propios editores de la revista y de muchos de los más célebres pensadores franceses de las últimas décadas. De hecho, ése era una de las dianas a las que apuntaba la tomadura de pelo: mostrar que esos afamados pensadores echan mano de ideas y conceptos científicos como fuente de inspiración o dentro de una cadena argumentativa, sin saber en realidad de qué están hablando.

Como si fuera un cometa, la cauda del *affaire* Sokal ha sido mucho más vistosa y larga que el núcleo que le dio origen. No cabe duda de que se pueden enhebrar muchos hilos por esa aguja. El propio profesor de la Universidad de Nueva York buscaba poner de manifiesto el abatimiento del rigor intelectual en algunos medios académicos estadounidenses, lo que permitía que un texto a —casi— todas luces sin pies ni cabeza pasara por un ensayo serio; asimismo, quería mostrar el uso artificioso de muchos conceptos científicos que se hace en la filosofía, la crítica literaria, el análisis sociológico, amén de señalar la tendencia de algunos pensadores a escribir sin claridad, como si lo complejo de una exposición fuera sinónimo de profundidad, siendo que muchas veces significa mero vacío de ideas. Sin pretender que baste exhibir la fanfarronería académica en alguna parte de la obra de connotados intelectuales para derruirla, Sokal reparte entre sus lectores un necesario grano de sal, una gota de sano y exigente escepticismo.

Los afanes críticos de Sokal lo llevaron a ampliar lo que había sido una broma muy en serio. Junto con otro físico, Jean Bricmont, se dio a la tarea de escribir *Imposturas intelectuales,* donde se pasa revista a los ripios y los francos abusos en materias científicas de, entre otros, Jacques Lacan, Julia Kristeva y Paul Virilio, además de que se combate el relativismo epistemológico en su versión más extrema —y en consecuencia caricaturesca—; se reproduce asimismo el texto seminal de la polémica, más una sucinta explicación de la mascarada, en la que se sugiere el tamaño de los disparates publicados en *Social Text,* cuyos efectos hilarantes son exponencialmente proporcionales al nivel de cultura fisicomatemática del lector: quien tenga vagas nociones disfrutará poco —supongo que es como oír chistes en una lengua que uno no conoce bien—, mientras que los bien entrenados en esa área alcanzarán sin duda la carcajada destemplada. Como era de esperarse, el libro se vuelve repetitivo, pues aflora un tonillo regañón sobre el que volveré más adelante, pero vale la pena llegar hasta el certero epílogo, en el que se clama por la honestidad recíproca entre las ciencias naturales y las humanidades, y se resumen los postulados que animan al dedo acusador de Sokal y Bricmont, quienes insisten en que la ciencia no es sólo un "texto" y sugieren combatir la ambigüedad empleada como subterfugio argumental. También en ese capítulo postrero se presenta una hebra más, acaso menos trascendente pero muy llamativa: el aspecto político en la discusión sobre ciencia, que acaso explica la creciente desconfianza académica —de algunos académicos posmodernos, para ser más precisos— y popular —muy a tono con la ramplonería mística del fin de milenio— sobre la naturaleza del conocimiento científico.

El trabajo de Sokal y Bricmont debe contemplarse en un contexto más amplio. A lo largo de esta década, ciertas posturas de la sociología de la ciencia, por ejemplo, han sugerido poner en duda los métodos y los resultados del quehacer científico, lo que ha propiciado la arrogante —aunque muy comprensible y compartible— réplica de los propios hombres de ciencia. El choque de opiniones corre el riesgo de aislar dos campos entre los que debería haber, por el contrario, si no una simbiosis, al menos una relación de mutuo enriquecimiento, como se deja ver en uno de los artículos introductorios de *A House Built on Sand* (compilación de Noretta Koertge, Oxford University Press, 1998), en el que Philip Kitcher, de la Universidad de California en San Diego, hace un alegato a favor de los estudios sobre la ciencia y explica los despropósitos de algunos pensadores contemporáneos, tales como la radicalización de ciertos métodos de abordar el fenómeno científico.

Calificado por los editores de *Social Text* como un "autor difícil, no colaborador", pues antes de que la parodia fuera publicada se mostró reticente a modificarla, Sokal ha puesto en evidencia dos riesgos a los que se enfrentan los editores; no está de más señalarlos ahora que se abre el primer *(Paréntesis).* En un comentario aparecido en el *Times Literary Supplement,* Paul Boghossian, luego de preguntarse "¿Cómo es posible que un grupo de académicos, editores de lo que se supone que es una publicación líder en un campo dado, se permiten tan sublime indiferencia hacia el contenido, la verdad, la plausibilidad de una texto que habrán de publicar?", señala que el juego sokaliano revela una forma específica de incompetencia académica: "la que surge de permitir que criterios ideológicos reemplacen los estándares académicos al punto que ni siquiera la inteligibilidad resulta relevante". Guárdese el editor de llevar agua para su propio molino cuando se trate de un líquido pestilente.

Bruce Robbins y Andrew Ross, editores de *Social Text,* en su cándida explicación de por qué mordieron la carnada de Sokal, apelan con mala fe a la buena fe que cabría esperar de un colaborador espontáneo, y concluyen que una secuela de la puesta en escena será que otros autores habrán de ser objeto de "innecesarias sospechas, y la apertura a las pesquisas intelectuales que practicamos quedará restringida": menudo favor les ha hecho Sokal al introducir su caballo de Troya, pues les recordó la elemental responsabilidad que tiene un editor de comprender —aunque no esté de acuerdo con su contenido— los textos que da a la luz pública.

La evidente incomprensión de Robbins y Ross, así como la de los epígonos de Kristeva, Latour, *et al.,* encauza la reflexión hacia el anumerismo que ha contaminado amplios sectores de la sociedad, incluso los de las personas con formación universitaria. Como ha señalado John Allen Paulos, este analfabetismo matemático es un caldo de cultivo ideal para la charlatanería. La metódica denuncia practicada por Sokal es, como reconocen las víctimas de su agradecible chanza, sintomática de un desorden intelectual peligroso. Sirva su broma para tomarnos más en serio la claridad, la precisión, el orden mental. Así, la lectura seguirá deparándonos muchos placeres.

Tomás Granados Salinas

Conocimiento prohibido

De Roger Shattuck

Taurus, México, 1998.

Una obra que puede ser leída como un tratado moral sobre la presunción humana, como un ejercicio de crítica literaria irreverente y de mitología comparada, no es raro que simultáneamente se presente como una historia general de la curiosidad. La pregunta que provocativamente propone es a la vez simple y antigua: *¿hay cosas que no deberíamos saber? ¿Hay algún conocimiento existente o hipotético cuya mera posesión deba ser considerada un mal* en y por sí mismo? En una época en que la libertad de pensamiento y la circulación despreocupada de ideas se han convertido en los lugares comunes más socorridos de la diaria retórica (al grado de que ya poco sorprende que con frecuencia se pida la palabra con la sola intención de repetirlos), el libro de Shattuck opta por el desafío y la amonestación erudita; señala que la historia de esas posibles conquistas no puede entenderse sin la historia de los peligros que su consecución ha desatado; que la historia del atrevimiento y la experimentación ha sido —y también debe seguir siendo— la historia de la cautela, la responsabilidad y el reconocimiento de nuestras limitaciones.

En un arco que empieza con el episodio de Adán y Eva ante el Árbol Prohibido de la Ciencia y que termina de tensarse con las más recientes discusiones del proyecto Genoma Humano, Shattuck nos hace contemplar la batalla librada entre el impulso de la curiosidad y la protectora ignorancia; entre "el apetito de saber", entendido como un acto de desobediencia, y "la tentación de la experiencia", entendida como un paso obligado, pero no suficiente, hacia la sabiduría. Prometeo y Pandora, Ícaro y la mujer de Lot, Fausto y Frankenstein, son algunos de los previsibles protagonistas en la crónica de esa batalla que, como acaso todas, concluye o se interrumpe sin un censo claro de los vencedores y los vencidos. Si, por un lado, advierte Shattuck, la preservación de la ignorancia nos condena, como a los pobladores del Paraíso, a la práctica de una virtud vacía, y la satisfacción o la vergüenza de "haber finalmente probado", por su parte, no comporta necesariamente un aprendizaje moral, la lección de ese entramado de mitologías quizá no sea más que un llamamiento a la prudencia y a la contención.

A pesar de que en el libro no figura de manera explícita una justificación completa de la dimensión moral de la crítica, ésta es defendida en la práctica con lucidez y arrojo ejemplares. El autor nos recuerda y acaso nos persuade de que la literatura puede ser leída *también* desde el punto de vista de la serie de conductas que promueve, dada su característica de situar como uno de los nudos centrales de la trama a la acción moral. En particular, una de las tesis fundamentales consiste en promover a los mitos y a las historias como una forma de *conocimiento moral*. La "configuración coherente de la experiencia" —peculiaridad de la narrativa— nos permitiría conocer a los individuos como agentes morales, y además hacerlo desde una posición privilegiada en la que podemos recurrir tanto a la visión panorámica de las consecuencias, como al acercamiento de sus motivaciones. Pero más allá de ciertas menciones de la catarsis aristotélica y de la fuerza edificante o perniciosa de algunas lecturas, el andamiaje del libro pierde vigor y consistencia al no aportar evidencias concluyentes como para catalogar a algunas obras —en razón de las consecuencias que su lectura pudiera comportar, o en razón de su presunta infamia o manifiesta blasfemia—, dentro del círculo de las obras "nocivas" y "venenosas".

Tal es el caso de la ponderación de las novelas del Marqués de Sade (a cuyo análisis dedica el capítulo más largo y pormenorizado). Si bien —propugna el autor— en cuanto "productos simbólicos del espíritu" no deberían sufrir prohibición o estigma alguno, en la medida que incurren en provocación sistemática, debido a su búsqueda de "lo sublime en lo infame" y, en especial, debido a que en ningún momento intentan disuadir de las conductas violentas mediante la delicada estrategia del horror y la exageración, habrían de ser rodeadas de advertencias, de precautorias etiquetas que dijeran: "Esta obra puede ser nociva para la salud moral de la sociedad", o bien, y más severamente: "Peligro potencial, contaminante de nuestro entorno moral e intelectual". (Con el riesgo irónico, hay que decirlo, de que al convertirlas en *tabú* la fascinación se sobreponga al temor y sean, por efecto de la misma admonición, mucho más leídas y codiciadas). "Prohibidnos algo y lo desearemos", escribió Chaucer.

Paralelamente a la "historia de historias" se desarrolla un documentado argumento sobre los límites y peligros de la indagación científica: sobre las consideraciones prácticas, prudenciales, legales y morales que están involucradas ya sea en la producción, ya sea en la aplicación y usos del conocimiento científico y la tecnología, por un lado; y sobre el alcance de las facultades y las herramientas humanas para la comprensión de la naturaleza, por el otro.

Al fin y al cabo un moralista (en el doble sentido de quien reflexiona sobre el comportamiento de los hombres y de quien se dedica a moralizar "con elevado gesto"), cuando Shattuck cambia el tono normativo de la pregunta para convertirla en una inquietud relativa a cuestiones fácticas (no ya acerca de si hay conocimientos que *debieran ser* o permanecer prohibidos, sino acerca de conocimientos que no están, *de hecho*, al alcance de nuestros esfuerzos), las páginas se vuelven superficiales, poco novedosas y un tanto esquemáticas; muy distantes de la irreverencia y la sensibilidad antes logradas. Por ello, quizá si esta obra se hubiera limitado exclusivamente a explorar *la dimensión moral* del conocimiento prohibido, y hubiera refrenado su apetito de abarcar las diferentes aristas de un problema tan variado y tan arduo —haciendo honor a la sabiduría de la contención que constantemente proclama—, sería todavía más incisivo y estimulante de lo que ya, sobradamente, es.

Clemente Fracasso

Metáforas del poder

De José M. González García

Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Estamos ante un libro importante, erudito y entretenido, tres calificativos que, lamentablemente, no suelen llevarse tan bien como debieran. Por lo pronto, este libro recibe con razón el calificativo "importante": nos hace atender cómo el complejo y ubicuo fenómeno del poder rehuye la literalidad y tiende sólo a "dar la cara" a través de una variadísima y constantemente renovadora retórica. González comienza por subrayar que esa retórica del poder no posee sólo funciones *instrumentales* —la función "ornamental", embellecedora del discurso, la función "amplificante" de sus efectos persuasivos, la función "de matriz" de futuros conceptos y teorías— sino también funciones *constitutivas* en tanto modela —simplifica y/o complica— el pensamiento con efectos directos para la acción (*cf.* p. 13). Por eso, las metáforas nunca son inocentes, son ambiguas: a la vez que suelen liberar, esclavizan, porque "explican algunos fragmentos de la realidad pero enmascaran otros" (p. 16). En este sentido estemos alertas en relación con las "definiciones metafóricas" (como: la política es "el arte de distinguir entre amigos y enemigos" o "es magia", definiciones con las que tanto operó Hitler); estas definiciones a menudo organizan y hasta a veces generan en parte las posiciones alternativas sobre un asunto ("los conservadores conceptualizan metafóricamente la sociedad o el Estado como un organismo biológico producto vivo de una comunidad que no puede ser trasplantado con éxito..., la metáfora de la sociedad como una máquina atraviesa gran parte del pensamiento liberal". pp. 19-20).

En los ocho abarcadores capítulos se explora una vasta temática: el uso de las metáforas por los filósofos (cap. 1, Hobbes y su Leviatán; cap. 6, Kant y la paz perpetua), los enredados vínculos entre la metáfora y la imagen, especialmente en relación con el barroco (cap. 2, los emblemas po-

líticos; cap. 3, las metáforas orgánicas del cuerpo político, por ejemplo "los dos cuerpos del rey"; cap. 4, el teatro y la máscara como configurando la escena política; cap. 5, el reloj barroco), la política como "pacto con el diablo" (cap. 7, de Goethe a Weber y Thomas Mann), las metáforas de la identidad (cap. 8). Baste esta enumeración para que el libro merezca ya el calificativo "erudito".

Me detengo todavía en el último tema. La defensa histórica de Taylor acerca de la identidad posee dos "héroes": Rousseau "por su reinvidicación de la libertad del individuo para decidir por sí mismo y por su insistencia en recuperar la autenticidad y la transparencia del yo" (p. 232) y Herder "por su idea de que cada ser humano es único, original e irremplazable, y debe realizar su vida de manera original y propia" (*Ibim*). Por desgracia, en Taylor "no se trata sólo de que cada individuo sea fiel o auténtico consigo mismo en medio de otros individuos, sino también de que cada pueblo lo sea entre los demás pueblos" (p. 233). Sospecho que estas declaraciones de Taylor no expresan más que peligrosas vaguedades románticas. Tiene mucha razón González cuando señala: "me pone muy nervioso ese lenguaje de una misión colectiva del propio pueblo, o la idea de *Volk* o de *Volkgeist*, de originalidad de la propia colectividad, etc." (*Ibim*). Igualmente lo inquieta, como a mí, esa penosa retórica de la autenticidad que, como sabemos desde Hegel, de manera inevitable conduce al sentimentalismo o, más bien, a la cursilería de las "almas bellas", o al terror. En contra de esa fidelidad a lo fijo y lo transparente (¿a la muerte?), González, de modo muy imaginativo, se pasea por el Berlín de Simmel, Benjamin y Kracauer, lo que le permite descubrir una falacia muy común en relación con el uso del concepto de tradición, la petición de principio: "Taylor procede a la invención de una tradición, a un recorrido histórico que le conduce al sitio donde quería llegar de antemano" (p. 236), esto es, al yo auténtico del Romanticismo, que se tonifica cada vez que vuelve a repetirse la alarmante fórmula "yo soy yo y nada más que yo". (Recordemos que los nacionalismos son expertos en inventar sus propias gloriosas tradiciones a partir de la ansiosa repetición de esa fórmula). En contra de tales aburridos yos, González propone el yo y el nosotros que viaja por una gran ciudad: el "yo múltiple", el no menos "múltiple nosotros", porque "sólo a través de hacer consciente esta multiplicidad de yos que conviven en mí puedo reconocer la multiplicidad de yos y culturas fuera de mí" (p. 238). Claro, para conformar ese concepto del yo múltiple se necesita una genealogía diferente a la del gusto colonial de Taylor: una genealogía que tome en cuenta un "centro" como Hume, pero también las "periferias": a Cervantes y, sobre todo, en nuestro tiempo, a tres autores decisivos pero de las orillas, que pertenecen a tradiciones marginales y, por eso, completamente ignoradas por Taylor: Pessoa, Borges, Calvino; también Oliverio Girondo.

Los paseos que provocan cualquiera de los capítulos de estas *Metáforas del poder* contienen tanta audacia como las apresuradamente indicadas respecto del capítulo 8. De ahí que no sé si todavía necesito enfatizar que sus páginas —importantes, eruditas—, también se leen como las de una novela de aventuras y, así, se justifica con creces el tercer calificativo que se propuso al comienzo: se trata de un texto maravillosamente "entretenido".

CARLOS PEREDA

La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana

De Roger Bartra

Océano, México, 1999.

El fin de siglo mexicano, tal vez sobre decirlo, se ha convertido en un tiempo convulso y enmarañado (por lo menos de manera pública y global, ya que durante la totalidad de las décadas que siguieron al término de las hostilidades iniciadas en 1910, hubo un sin fin de conflictos en la Federación más o menos velados y geográficamente restringidos). La supuesta *pax* post-revolucionaria ha ido cayéndose a pedazos, en buena parte demolida por aquellos que dijeron haberla construido. Escisiones internas de la elite en el poder, por un lado, y levantamientos sociales largamente aplazados, por otro, se dan cita al cierre del milenio para generar una dinámica de enrarecimiento y descomposición social en el país. Este escenario global, de innegable ruptura, propicia una serie de reflexiones e intentos de aprehensión hermenéutica.

Es el caso de esta desigual colección de textos del antropólogo Roger Bartra. En el prefacio a la misma, el autor pretende que el libro posee un encadenamiento temático —o por lo menos una cohesión— entre una crítica a lo que él llama la cultura de la sangre (odios sociales, revueltas, encarnizamiento étnico) y la reivindicación de la "cultura de la tinta" (el debate intelectual, la argumentación, la tolerancia a las ideas de los otros). Sin embargo, con excepción de un puñado de artículos, que además nacieron para ser independientes, la obra no llega a ser un conjunto ordenado de ideas que converjan en las direcciones señaladas por él. Con todo, excluyendo lo que sin lugar a dudas es pura paja rellenaplanas (como los textos "Vagabundos del exilio permanente", "Los indios ocoronis: memorias de una identidad perdida" y "A flor de piel: la disección fotográfica del indio" que nació, ¡por los dioses!, como prólogo a un libro de fotografía), hay algunos textos sugerentes y polémicos que atraen poderosamente la atención.

Uno de ellos es "Sangre y tinta del kitsch tropical" que es, con mucho, el eje central de todo el libro. Para Bartra, la decadencia del sistema político mexicano (que, como el Servicio Secreto Soviético en *La casa Rusia* de John LeCarré, da sus últimos zarpazos entre estertores) además de ser un síntoma de esa extraña época post-ideológica en la que vivimos (conocida, gracias a los escritos de un grupo de intelectuales, especialmente de raíz francesa, que padecen lo que Luhmann llamó "neurosis teórica", como *postmodernidad*), refleja la decadencia de la cultura mexicana del siglo XX. En este entorno político-social, el antropólogo observa que la revuelta neozapatista de las comunidades indígenas de Chiapas —en combinación, cabría puntualizar, con los cuadros mestizos herederos de la ultra izquierda setentera— ha dejado al descubierto tanto el estado eminentemente postmoderno de la cultura mexicana, como el profundo "problema de civilización" por el que atravesamos.

Al apropiarse del discurso indigenista que por décadas consolidó y explotó el Estado mexicano apoyado en la inteligencia orgánica, los zapatistas de los noventa (con una "mezcla de cursilería revolucionaria e inteligencia crítica, de beatería populista y de creatividad política"), terminaron de socavar uno de los pilares básicos del sistema político nacional: el discurso ideológico de la identidad. De golpe, los rebeldes acabaron con los últimos restos de la mitología que identificaba revolución con nación, ésta con Estado y éste, a su vez, con un cúmulo de fetiches folklóricos que, en conjunto, determinaban el carácter de lo mexicano. Tras su irrupción desde el centro de las selvas tropicales del estado de Chiapas, muchos mexicanos comenzaron a preguntarse cómo era posible que ahora ese discurso que los formó desde niños estuviera en manos, no ya distintas, sino abiertamente opuestas al sistema político nacional. La crisis política implica también una crisis de identidad. Y para Bartra, esto no es más que el signo de los tiempos, marcados por la pérdida de los "metadiscursos", la vuelta al sectarismo, la coexistencia de la *High-Tech* con usos y costumbres tribalistas, el advenimiento del orden postdemocrático, y demás cháchara del lenguaje postmodernista. Pero el antropólogo no se detiene a pensar que tal vez la decadencia de un sistema político y social (ya sea el mexicano o el soviético), puede no representar la decadencia de la Modernidad,

sino la anomalía profunda de un orden social que nunca pudo consolidar un caracter plenamente moderno.

Con el fin de sustentar su hipótesis, el autor utiliza una serie de metáforas y recursos explicativos que van desde la clásica retórica freudiana del "malestar cultural", hasta su personal y emblemática idea de la "jaula de la melancolía" en la que la cultura mexicana se encontraría atrapada. Y son precisamente estos recursos los que hacen que, como él mismo reconoce, su esfuerzo parezca el de un médico medieval explicando con algún posible mal de ojo o con la posición de los astros una infección hepática. Pese a ello, la crítica de Bartra a la concepción que buena parte de la izquierda sostiene sobre los "usos y costumbres" indígenas (y en la que destaca que la mayoría de ellos presentan, en realidad, rasgos coloniales, caciquiles o priistas), no sólo es pertinente, sino clarificadora y poderosa. Al terminar de leerla, uno se pregunta cómo alguien tan sensible para sospechar de las ideas y concepciones acríticas, puede sentirse cómodo utilizando un cúmulo de discursos que merecen toda nuestra suspicacia.

MANUEL GUILLÉN

Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans

De David Stoll

Westview, Nueva York, 1999.

El testimonio es un género de la literatura y es, a la vez, una rama de la historia. El autor de un testimonio, al reconstruir una experiencia con palabras, le debe fidelidad a la literatura (tiene que ser interesante) y fidelidad, también, a la historia (tiene que ceñir sus datos a la realidad). El problema es que, como decía Borges, la realidad no tiene la obligación de ser interesante.

A principios de los ochenta, una joven indígena que huía de la represión en Guatemala llegó con otros refugiados de su país a la capital de Francia. Su nombre era Rigoberta Menchú. Unos amigos le presentaron entonces a Elisabeth Burgos, antropóloga venezolana y ex esposa de Régis Debray. Rigoberta pasó con ella, en su casa, alrededor de una semana, durante la cual grabaron juntas dieciocho horas de entrevistas. Más tarde, a partir de las cintas, Elisabeth Burgos publicó un libro —escrito en primera persona— sobre la vida de Rigoberta: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (título con el que fue publicado, en México, por la editorial Siglo XXI).

Hace unos meses, David Stoll, antropólogo de Middlebury College, dio a conocer los resultados de su investigación sobre la vida de quien era ya Premio Nobel de la Paz: *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans.* Stoll demuestra en su libro que muchos de los sucesos que narra Rigoberta —a través de Burgos— fueron inventados (no es cierto, por ejemplo, que su hermano Nicolás haya muerto de desnutrición en una finca de la costa de Guatemala) o distorsionados (es cierto que su padre luchó para defender la tierra de su comunidad, pero no contra ricos finqueros ladinos, sino contra pobres campesinos mayas, dirigidos por su propio suegro).

El libro produjo un pequeño escándalo. Es claro que Rigoberta sacrificó su compromiso con la realidad (la que ella vivió) para ser más interesante (no literariamente más feliz sino, en su caso, políticamente más eficaz). Su testimonio es infiel a su verdad, a pesar de que con él no escondió sino, por el contrario, contribuyó a mostrar una verdad más esencial, la de la tragedia de los pueblos mayas en Guatemala.

CARLOS TELLO DÍAZ

Escritura Conquistada. Diálogos com Poetas Latino-americanos

De Floriano Martins

Fortaleza, Brasil, 1998.

Las relaciones entre Brasil e Hispanoamérica han sido un espacio de definición constante para nuestros escritores. Rubén Darío, fascinado por la "rareza" del portugués Eugénio de Castro, llamaba la atención hacia su obra y hacia la de los americanos que empleaban su misma lengua, cuyo desconocimiento lamentaba. Acaso por dicha ignorancia, Amado Nervo en alguno de sus cronicones se indignaba porque lo que nuestros vecinos lingüísticos escribían a principios del siglo XX era más apreciado en Europa que nuestras obras, siendo "inferiores" [*sic.*] a éstas. Infinitamente más sabio, Alfonso Reyes se dedicó a convivir con el portugués para puntualizar los motivos por los cuales un manojo de vínculos posibles acaba obstaculizando la unión: "Son muchos los peligros de la cercanía. Poseer a la vez, y poseer a la perfección, cuatro lenguas afines y que se perturban entre sí, y aún atajan el aprendizaje por lo mismo que se entreadivinan, como el castellano, el portugués, el italiano y el catalán, yo lo refuto por el mayor acrobatismo. Esto es, al pie de la letra, hazaña tan sutil como partir un cabello en cuatro. Junto a eso, me río del árabe que habla el alemán o del malgache que traduce a Góngora..."

Por razones obvias sería deseable que el público hispano descubriese lo que en Brasil ha venido haciéndose para corregir los malentendidos. El poeta, ensayista y traductor Floriano Martins, que desde hace años se dedica a la empresa de acercar a escritores de expresión española y portuguesa, ha decidido concretar el diálogo con un volumen donde recoge sus conversaciones con veinticuatro poetas de diversas nacionalidades. *Escritura conquistada* reúne algunos de los nombres iberoamericanos más valiosos de los últimos decenios: Pablo Antonio Cuadra, Fernando Charry Lara, Javier Sologuren, Juan Liscano, Amanda Berenguer, Leónidas Lamborghini, Carlos Germán Belli, Circe Maia, Pedro Lastra, Ivan Junqueira, Gerardo Deniz, Eugenio Montejo y Donizete Galvão, entre otros. Cada uno de los coloquios viene acompañado de poemas aptamente seleccionados o traducidos al portugués por Martins. El conjunto puede leerse de varias maneras: como un rico muestrario de la poesía continental de la postvanguardia; como una introducción miscelánea a las poéticas que respaldan a dicha producción; e, incluso, como prueba de que las obsesiones de Martins son compartidas por sus colegas de otras latitudes y, por tanto, equivalen a rasgos aislados que ayudarán, con el tiempo, a fijar críticamente el semblante de un momento literario por ahora demasiado cercano a nosotros como para entenderlo con objetividad. Aleccionadora, en particular, me parece la comparación de las reacciones de casi todos estos creadores ante preguntas acerca de la imagen del otro —trátese de Brasil o de Hispanoamérica—; acerca del surrealismo en el Nuevo Mundo; acerca de la polémica irresuelta en lo que concierne a los "fundadores" de la poesía latinoamericana moderna o al así llamado "neobarroco"; y, *last but not least*, acerca de qué sabe u opina cada uno de ellos sobre sus coetáneos.

Si bien la cortesía predomina en lo que atañe al último de los puntos, los demás se convierten en terreno de apasionantes convergencias o discusiones. Es cierto, por ejemplo, que la mayoría coincide en su deseo de compenetrarse con la *otra cultura* latinoamericana y algunos, como Montejo, dan pruebas satisfactorias de haber concretado de distintas maneras ese proyecto (p. 250). Sin embargo, en esa faceta del diálogo abundan los entuertos al estilo de Nervo. En algún pasaje se notará que, pese a que un hispano diga que lo brasileño le interesa, autores del Brasil y Portugal acaban confundidos en sus listas personales. O se percibirá que los *clichés* continúan vigorosos en su óptica. Destacable es la respuesta que da el brasileño Junqueira a aseveraciones

—ocultamente estereotipadoras y racistas— del argentino Néstor Perlongher, quien confesaba "perplejidad" ante el "academicismo" general de las letras del Brasil, cuando dicho país cuenta con una "fuente de éxtasis" como lo es el *candomblé*. Cito y traduzco a Junqueira:

> Debo decir que manifestaciones como el *candomblé* no me inducen a ningún tipo de éxtasis. Toda esa exaltación que se hace de nuestra cultura popular me irrita, ya que lleva a un falseamiento [...] Parece increíble tener que ponerse a recordar que aquí fuimos colonizados por europeos [...] De no ser así, estaríamos hablando tupí-guaraní o un dialecto nagó [...] No pretendo negar la influencia de la cultura negra, pero es un hecho que se restringe a áreas menores de nuestro territorio intelectual. Incluir el *candomblé* como "notable fuente de éxtasis" implica desconocer los fundamentos de la sociedad brasileña. Por otra parte, considerar académico y árido el trabajo de nuestros escritores, como lo hace Perlongher, revela una ignorancia total de lo que aquí se produce. ¿Serán áridos y académicos Machado de Assis, Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade o João Cabral de Melo Neto? (p. 217-8)

Respecto del surrealismo en Latinoamérica, son también variadas las perspectivas, desde la admiración de Belli (p. 145) o la constatación discreta de ecos que hace Lastra (pp. 189-90), hasta la entrevisión de un surrealismo "sin movimiento literario" sugerida por Juan Calzadilla (pp. 161-2). La cuestión de los padres de la nueva poesía depara, asimismo, provocadoras reevaluaciones. Galvão manifiesta sus sospechas en torno a la aparente vitalidad de los vanguardismos (pp. 380-1). Deniz, con puntería, hunde su dedo en los llagados tópicos del santoral hispánico:

> Si en un tiempo lejano cuando intentaba leer cuanta poesía me cayese en las manos hubiese tenido a mi alcance algo de Vallejo, sin duda lo habría leído... no sé con qué consecuencias, pues todavía sigo sin leerlo, y a estas alturas no estoy para descubrimientos. Y permítaseme la referencia a otro gran nombre que suele recordarse luego del de Vallejo. Me refiero a Neruda. En mis tiempos de juventud e interés leí los *Veinte poemas*, que me dejaron indiferente. De ahí pasé al *Canto general*, que en cuestión de minutos arrojé por la ventana. Así siguieron las cosas por unos treinta años, hasta que un joven amigo me sugirió tres o cuatro poemas en ya no sé cuál de las *Residencias*. Leí y releí con atención. Eran indudablemente buenos, aunque bastaba pasar la página para recaer en el material anodino habitual. (p. 239)

Un saludable descreimiento similar al anterior merece el marbete de lo "neobarroco". José Kozer, para no ir muy lejos, arremete contra él incluso cuando se aplica a Lezama, uno de sus paradigmas (p. 295). Lamborghini, ya antes, había ido más allá al ver en el término otro síntoma de la pereza intelectual que afecta a nuestra crítica (p. 120).

La aparente heterogeneidad de este libro, más que ir en su contra, constituye una de sus cualidades. Gracias a ella, la producción lírica del continente adquiere la consistencia de un rumor múltiple, un animado encuentro de voces cuya energía surge de la disensión y los inagotables senderos que ésta abre. "Libro de todos nosotros", "palco crepitante donde América Latina practica el fervor de su palabra poética", "plática de poetas que tejen un encantamiento de hilos sueltos": curiosamente, frases como ésas, que Martins emplea para introducirnos al volumen, pueden retomarse para valorar con justicia el resultado de sus esfuerzos.

MIGUEL GOMES

TIPOS MÓVILES

EL PESCADOR Y LA GUILLOTINA

En el alba del 21 de enero de 1793 un hombre caminaba con resignación acercándose a la Plaza de la Revolución en París. Escuchando los tambores avanzaba con las manos atadas. Tiempo atrás había sido Rey de Francia. En aquella mañana, la última mañana para Luis XVI, podían verse en lo que ahora conocemos como Plaza de la Concordia dos cosas terribles: la multitud y la guillotina. La multitud, como se sabe, nació de la necesidad de rodear la hoguera (y cuando ésta se consumió fue sustituida por una creencia o un ideal). La guillotina fue la respuesta al horror de seguir usando hachas y espadas en imperfectas decapitaciones. Fue otro artefacto mortal inteligente que se valió de los conocimientos físicos y mecánicos. El médico Joseph-Ignace Guillotin llevó hasta sus últimas consecuencias aquella sentencia que dice que nadie aprende en cabeza ajena y tuvo que poner la propia debajo de la cuchilla de su dieciochesco invento.

Lo que fue una testa coronada se convirtió aquel día en una esfera sangrante. La antigua costumbre guerrera de cortar la cabeza del enemigo vencido fue reinventada por la revolución moderna. La cabeza del condenado golpeando el fondo de una canasta provocó el éxtasis de la multitud que ocupaba la plaza.

¿A qué velocidad cayó la guillotina? Más rápido de lo que baja un telón. (En los teatros se acostumbra llamar telón de guillotina al que sube y baja, a diferencia del telón de cortina, que se abre hacia los lados).

Stefan Zweig narra en su libro *Los creadores* que a unos pasos de aquel patíbulo un grupo de pescadores esperaban pacientes, sentados en la orilla del río Sena, a que picara su presa. Aquellos hombres pescaban en el mismo instante en que la historia construía sus monumentos en la Plaza de la Revolución. De esa manera repetían la actitud de Arquímedes, quien contemplaba sus círculos mientras Siracusa era arrasada. "No perturbéis mis círculos" alcanzó a decirle al soldado que lo asesinó.

Un cronista de la época cuenta que los pescadores no voltearon la cabeza ni siquiera cuando los gritos de la multitud proclamaron que la historia se encontraba tan cerca de ellos presidiendo la metamorfosis de un poder. Tal vez no sea una exageración observar en el ánimo de los pescadores indicios del culto romántico de la vida ociosa, pero en todo caso, dicho comportamiento puede emparentarse con el de Diógenes, quien observó que en el asedio que Filipo hizo a Corinto los habitantes de la ciudad iban y venían afilando armas, cargando piedras, construyendo trincheras y restaurando murallas. Diógenes entonces comenzó a rodar su barril con febrilidad. Cuando alguien le preguntó qué hacía, él contestó: "No me quiten el tiempo, que estoy muy ocupado con mi barril. No quiero ser el

único ocioso entre tanta gente ocupada." Los pescadores del Sena también estaban ocupados contemplando el río que corría delante de ellos.

Para una cultura acostumbrada a la veneración del ruido que provocan los llamados hechos históricos, el silencio de los miles de acontecimientos que suceden cotidianamente significa poco. Algunos exclamarán, de la misma manera que lo hizo Stefan Zweig en su juventud: "¡Cómo es posible que en un momento de tal magnitud alguien llegue a manifestar semejante indiferencia egoísta!" Pensar el mundo no es sólo pensar en los abrumadores altares de la historia ni en la moderna religión de las ocho columnas, como si el criterio de verdad se encontrara en los titulares de la prensa. ¿De donde vendrá esa voluntad de querer participar en las experiencias históricas como protagonista? Consuela saber que hay quien sólo vive la experiencia de su existencia. Kenko Yoshida, el bonzo budista japonés que en el siglo XIV escribió en unos papelitos las reflexiones que después serían recogidas por uno de sus discípulos bajo el título de *Ocurrencias de un ocioso*, no podía imaginar la existencia de hombres que no se sintieran satisfechos con el sosiego y la soledad: "Así viven los hombres: corriendo de aquí para allá, ocupados, absortos en las cosas y en un completo olvido de sí mismos."

Joseph Roth, otro ocioso ocurrente, escribió sobre el derrumbe del imperio Austro-húngaro y lo hizo de esta manera: "Tras haber leído periódicos, escuchado discursos, elegido diputados, discutido con amigos los acontecimientos mundiales, los decentes campesinos, artesanos y vendedores —y en las grandes ciudades también los trabajadores— vuelven a sus casas y talleres. Y en su casa los espera pesar o dicha: niños enfermos o sanos, mujeres peleoneras o apacibles, clientes morosos o cumplidores, acreedores insistentes o pacientes, una buena comida o una mala, una cama limpia o una sucia..."

Es la risa de un hombre, el valor de una mujer, la melancolía de un abrazo, el dolor de un niño, lo que existe. También existen demasiadas cosas sobre nuestra mesa, demasiados papeles en nuestros bolsillos, demasiados nombres en nuestra libreta de direcciones y demasiados santos en los altares. Quizás sea cierto aquello de que los pueblos hacen la historia, pero las personas hacen otra cosa. Es la muchacha que a William Butler Yeats le impedía concentrarse en la política romana o rusa, es el marinero que perdió a su hija y que nos recuerda Jules Supervielle, es el amigo de Gilgamesh, el maestro del que se burlaba Thomas Bernhardt, es el infeliz inquilino de Léon Bloy, el amante de Sei Shonagon, es la niña que "no dice nada" y a quien Octavio Paz le dedicó un poema. Eres tú: lector.

HUGO DIEGO BLANCO

EL ESPECTADOR EN LA VITRINA

Ubicado en la Colonia Doctores, el Hospital General de México funciona desde 1905. Está construido en un predio que abarca toda una manzana enorme, y su actividad se parece en todo a la de una ciudad compleja que nunca descansa. Sus instalaciones se componen de pabellones generalmente bajos, muchos de una sola planta, otros de dos, y algunos edificios más recientes y de mayor altura, dedicados a distintas especialidades, como dermatología, neurología, cardiología, cirugía, patología o medicina interna. Todos los pabellones son relativamente independientes uno del otro, sólo rodeados de un jardín que los une entre sí por medio de corredores techados expuestos al aire libre. Si no se está acostumbrado, el Hospital General es un laberinto.

Por sus pasillos pasa de todo. Visito el Museo de Patología del hospital, en donde se asegura que se encuentra el hígado canceroso del presidente Lázaro Cárdenas. Mientras camino y me pierdo buscando mi objetivo final, veo a estudiantes de blanco hasta los zapatos, médicos residentes de todos los rangos, afanadores de azul y de ambos sexos que nunca parecen acabar con su trabajo de limpieza, reos encadenados a sus policías (indistinguibles unos de los otros), bebés asistidos artificialmente y en tránsito, pacientes en piyama que deambulan en muletas o sillas de ruedas y arrastrando su suero, ciegos de bastón, doctores de pelo blanco y aspecto venerable, enfermeras de toda clase y color, pacientes rengos y contrahechos, familiares perdidos y preguntando cómo llegar a algún lado o comiendo tortas en el jardín.

Mientras deambulo yo mismo por los pasillos contabilizo calderas, plantas de luz, cocinas, cafeterías, una zona de deshechos al aire libre llena de bolsas rojas con la leyenda "tóxico", fotocopiadoras, bibliotecas, quirófanos, zonas de pago sindical, banco, auditorio, estacionamiento. Todo bien rodeado por hules, jacarandas, fresnos, pinos o eucaliptos y, cosa que ya no me parece extraña, aunque no sé por qué, tratándose de un hospital, muchos gatos que pululan con la máxima libertad.

Finalmente, llego al destino programado (nunca mejor dicho) y accedo al servicio de patología, formado por un edificio de dos plantas, con salida lateral a una de las calles de la tristemente célebre colonia de los Doctores. Arriba está la zona de disecciones y especialidades. Abajo, el área de recepción de la materia prima con sus respectivas salidas, la crematoria al otro lado del estacionamiento, y la de entrega, con lugar para carrozas; junto, aparte, la biblioteca y el museo de órganos, objetivo final de la visita.

El museo es alucinante. Es una sala que alberga ocho vitrinas centrales dispuestas en series de dos, así como otros tantos aparadores de exhibición pegados a las dos paredes. Las piezas se encuentran suspendidas en una especie de tabiques de distintos tamaños (según la pieza) transparentes y solidificados. La colección es magnífica. Se trata de órganos humanos con patologías notables, que supongo sirven de ejemplo a los estudiantes (y de lección de vida a los que no lo somos). La ficha de cada ejemplar es escueta, ya que contiene sólo el nombre del órgano en cuestión y su enfermedad observable. A veces, la información es demasiado técnica para un lego como yo. Todas las piezas tienen un extraño color *kosher*, debido a un proceso de desangrado necesario para su conservación. Los tonos ocres estremecen desde el primer momento.

Aun así, el recorrido es fascinante: la muestra incluye toda suerte de intestinos ascariosos, pulmones negros y cochambrosos, riñones invadidos por piedras que se asemejan preciosas, cerebros picoteados, teñidos o carcomidos —varios enquistados—, fetos anómalos y deformes (aunque otros no. Es impresionante ver el desarrollo de un feto a las pocas semanas de vida, lo que obliga a reconocer que algunos argumentos contra el aborto no dejan de tener —tal vez— algo de razón), cólones amibiásicos, vesículas "con aspecto de porcelana" (literal de la ficha) o huesos metastatizados. También son observables toda clase de micetomas, hongos enormes y deformadores en los que apenas se descubre, después de un tiempo de difícil atención, que están unidos a algún miembro externo, como una mano o un pie. De especial interés y horror resulta un estómago peludo y negro, del que logro saber que perteneció a alguien que tenía el tic de comerse el pelo, y luego de un tiempo comenzó a acumularlo y a sudarlo en el estómago.

Voy pensando que si bien muchos familiares o visitantes pasan de largo y evitan mirar hacia adentro cuando cruzan por enfrente del museo, los que se animan a entrar tienen las más diversas reacciones. Incluso unos niños dicen a su papá cuál tráquea les gusta más. Así, mientras los estudiantes toman notas y los curiosos husmean, me doy por satisfecho y camino hacia la salida del hospital, que tiene a un lado el metro. Aunque el mundo hostil y su comercio ambulante me esperan en la calle, yo apenas noto nada.

Voy pensando que para la mayoría de nosotros, los vivos, no es muy común volver la mirada hacia adentro; que no forma parte de nuestras preocupaciones cotidianas; que los órganos, por más que nos resistamos a conocerlos siquiera visualmente, continúan su deterioro irrefrenable. Cuando me doy cuenta de que ya voy de nuevo sorteando las fritangas, los puestos de chanclas para pacientes, y las plumas y relojes orientales, llego a la satisfac-

toria conclusión de que todos somos, a pesar de nuestras frustraciones de índole creativa, y a pesar incluso de nosotros mismos, artistas en potencia del museo de patología del Hospital General.

Jorge Hernández Tinajero

Warhol, el domingo por la tarde

El *lobby* del Palacio de Bellas Artes está rebosante de gente de domingo, bulle entre detenimientos y preguntas; sólo los que están formados en las taquillas parecen tener un propósito, distendidos en la espera: su estoicismo no deja de ser apabullante. Al subir las escaleras alcanzo a escuchar desde el módulo de información la explicación que se la da a un paseante de cómo ningún museo en México cobra admisión los domingos. En el mostrador ofrecen un cuaderno de actividades *Andy Warhol para niños*, algo que recordaré cuando llegue a la *boutique* improvisada al final de la exposición donde, entre carteras de cerillos, broches y artesanías conmemorativas, te avisan que tal cuaderno sólo puede ser adquirido en el módulo de información. Tanto *souvenir* en potencia compensa en gran medida el lastre populista que nos autoriza un acceso gratuito a la cultura; el cargo viene cuando quieres llevarte un trozo a casa. Hay saldos de Roy Liechtestein y Mel Ramos por si alguien quiere ampliar su horizonte de consumo. Son las artesanías improvisadas las que casi me consuelan al respecto de lo sucinta y frugal que resulta la exposición. La mayor parte de la gente no está ahí porque no pueda pagar una admisión otro día; para muchos —de hecho— tomarse el par de horas entre semana supondría un lujo irracional, con los museos cerrados a partir de las cinco. La política del museo abierto después-de-hora resulta demasiado decadente para ser populista, y los museos estarían siempre vacíos si no fuera por los vagos, los desesperados y los escolares acarreados en visita de campo. El domingo, por el contrario, es acucioso y proliferante: familias de paseo, parejas en plan, amigos en convención matando el día, simples curiosos, un par de turistas despistados y un guía que arrea a la muchedumbre como una oleada. Los niños, fascinados en la recreación hecha de *Silver Clouds* (1966) se dedican a saltar en un intento por alcanzar los globos metalizados; sus padres permanecen impávidos con el estupor de lo sagrado profanado; la falta de recreación se debe a que no han definido los límites de lo sagrado y cómo ha de profanarse. El guía no se ha detenido ahí, y no ha permitido sentir a su grupo la experiencia estética que suponen los globos metalizados llenos de helio movidos por ventiladores. Poco antes hablaba, frente a los tres o cuatro Maos, sobre toda la información iconográfica que uno tiene sólo por vivir al final del siglo veinte; lo cual nos permite apreciar, entre otras cosas, el uso —arbitrario y fascinante— que hacía Warhol de las plastas de color sobre sus telas serigrafiadas. Todavía escucho al guía lamentándose al respecto de las miras tan limitadas a finales del siglo pasado, algo que él vendía como una ventaja del público de sala frente a los impresionistas que padecieron la falta de un mundo mediatizado. La opinión es algo que no falta frente a las telas, y sorprendo a más de uno haciendo gestos envolventes frente a una forma o color; las palabras son lo de menos, lo importante es el ademán, un comentario en sí mismo, que llama y domina con la seguridad con la que vence todo miedo frente a la tela. Un poco más adelante, un grupo nutrido de gente mira fijamente un punto en el espacio; mi candor me hace creer que están admirando una tela. Cuando me acerco, descubro que leen un largo texto explicativo. Busco creer por un momento que la información les sirve como refugio transitorio frente a la violencia que supone, todavía hoy, el trabajo de Andy Warhol. Su persistencia hace pensar que todo lo demás ha sido frivolidad, punto de tensión entre arte y vida. Warhol se dedicó a recoger todos esos referentes que significaban su entorno con un abuso magistral de medios industriales que, en su repetición, revelan los patrones en los que se esconden el horror de lo moderno: latas de sopa y sillas eléctricas, Marilyn y Mao, sueños y necesidades, miedos e ideología que se ven representados con la impudicia de su primer impacto, vaciados de cualquier otro sentido que no sea el de su preeminencia visual. En su arte religioso, por ejemplo, el uso descarnado de los símbolos y la yuxtaposición descarnada de sus referentes ofrece un extraño fervor en el que conviven lo sagrado y lo profano. Las tramas reiteradas de *La última cena* dimensionan a Leonardo de un modo insospechado y los motivos comerciales producen una familiaridad desconcertante con los elementos religiosos; la ironía que le es inherente conjura el hálito *kitsch* que supone la reproducción en línea de imágenes del *quatroccento*. (A propósito de ello, algo me ha comentado Hugo Hiriart del trasfondo renacentista que tiene fundar un taller como *The Factory*). En fin, después de Warhol todo es MTV. En relación con su culto, abundan las mesas con memorabilia, tan fresco todavía su carbono 14, y ya tan celadas en su valor como reliquias. En ellas se cumple el sueño de Warhol de ser una estrella, sus objetos tienen la viabilidad del fetiche, como con Elvis, Marilyn y otras deidades superiores. Hay algunos *Interviews* desperdigados que enuncian su evolución: en sus inicios poco más que un tabloide impreso en papel periódico. Pienso en lo que hubiera pensado Warhol de haber sobrevivido para ver a Ricky Martin en la portada. Tal vez para él hubiera redituado el mérito que supone evidenciar tendencias y consagrar mitos, sobre todo si se dan en metálico. Esto me lo he dicho para distraerme de lo exigua que ha resultado la muestra: el tenderete improvisado de *souvenirs* aparece demasiado pronto, dejando la sensación de haber asistido al breve saldo de festín que puede traerse hasta el fin del mundo.

Ricardo Pohlenz

El número cero

Hace algunos años, Nikito Nipongo lanzó rayos y centellas contra los desconocidos que habían sacado un número cero de alguna proyectada revista. Nikito es un experto en idioma, pero no en números, y como ha sido mi inclinación enderezar entuertos que no me afectan y recoger guantes con los que no he sido abofeteado, emprendí la defensa de quienes ni por nombre conocía ni recuerdo, ni sé cómo se llamaba la revista o si finalmente vio o no vio la luz.

Pero nadie va a tratar con desprecio al 0 y seguir por allí tan campante diciendo que no es un número.

Peano

Cuando Giuseppe Peano se propuso axiomatizar (sea eso lo que sea para este caso) los números naturales, elaboró cinco axiomas, el primero de los cuales dice textualmente:

1. 0 es un número.

Pero, observará el lector que no haya abandonado de inmediato un tema tan aborrecible, que Peano numera a su primer axioma con el 1 y no con el 0. O sea que cuando enumeramos, así sean canicas o axiomas de Peano, damos inicio siempre y sin falta con el 1. Así pues podemos decir que los números naturales son aquellos con los que contamos las cosas enteras, más el 0. En consecuencia, todos ellos son números enteros.

Qué es el 0

Es una invención hindú del siglo I a.C. que indicaba una columna vacía del ábaco. Concebirlo como número fue un salto intelectual que tardó siglos.

Es el más pequeño de los números ordinales: el cero-ésimo.

Es el más pequeño de los números naturales: 0, 1, 2,... Según todos los matemáticos de algunos siglos para acá.

Es el único número real que no es positivo ni negativo. Los reales son los números que po-

demos colocar en una recta infinita e incluyen tanto los de tipo 1, 2, 3, 4, como del 0.99, 0.5, 0.1, 0.001, 0.00071 o el -1, -2, -3, -3.777...

Duda: ¿Es el 0 un número entero? Sí.

Es el número con el que comienza la edad de las personas en la tradición de la inmensa mayoría de los pueblos, por no decir que en todos y tropezar con una excepción localizada por algún o alguna tiquismiquis: nacemos con 0 años y cumplimos 1... cuando cumplimos un año.

El 0 y el siglo

Por tanto, si nos invitan a celebrar el primer siglo de alguien, entendemos que ese día cumple 100 años, los completa. No está de más esta aclaración en el bullicio del centenario y el milenio: los siglos cumplen cien años con el 100 y los milenios mil con el 1000. Esto es, decenas, centenas y miles acaban con 0 porque lo empleamos precisamente para expresar eso: decenas, centenas, etcétera, a los que también llamamos "números redondos" porque nos parecen completos. El siglo XX cumple 100 años al terminar su centésimo año, el 31 de diciembre del 2000. Termina en 0.

Explicándolo con manzanas: Si compro un ciento de manzanas, tengo un ciento cuando la centésima manzana cae dentro del costal, toda entera, no cuando la marchanta la pone en la orilla del costal, pues entonces hay solamente 99 manzanas dentro más una fracción cada vez mayor de manzana que cae en imaginaria cámara lenta.

Otra: Hagamos montones de doce cartas con los nombres de los meses. Tengo diez montones cuando pongo la carta "diciembre" en el montón décimo. Tengo cien montones cuando pongo la carta "diciembre" en el montón centésimo. Y tengo dos millares de montones cuando pongo la carta "diciembre" sobre el dosmilésimo montón.

También es cierto que los "años mil", como decir los "años 60", terminan con el último año mil: 1999, y son por supuesto mil porque comenzaron con el 1000, o sea con el 0. El 1 de enero del 2000 comienza el milenio de los "años dos mil". Lo cual, psicológicamente, es de mayor impacto, como a todos nos consta.

Luis González de Alba

Wim Mertens en Bellas Artes

El famoso axioma de Ludwig Mies van der Rohe, "menos es más", cabe perfectamente en la música de Wim Mertens, a excepción del adjetivo que acarrea consigo: en cuanto a su enorme producción, minimalista a Mertens le viene diminuto. Veintiocho álbumes en diecinueve años (sin incluir antologías, compilaciones retrospectivas y colaboraciones) hablan del portento sonoro que el compositor, pianista, cantante y arreglista belga ha venido creando desde el seminal *For amusement only* (1980), disco inspirado por y para las ya caducas máquinas de *pinball*, hasta *Father Damien* (1999), música original para la película de Paul Cox del mismo nombre. Al igual que la mayoría de sus aficionados no europeos, mi primer acercamiento a la música de Mertens se dio gracias al film *La panza de un arquitecto* de Peter Greenaway, hará unos nueve o diez años. Desde entonces he recorrido tiendas nacionales y extranjeras a la caza de sus CDs, muchas veces alejándome con manos vacías. Si bien todos sus discos se encuentran bajo el sello de la productora que lo cobija desde su inicio, *Les Disques du Crépuscule* de Bruselas; y la italiana *Materiali Sonori*, la estadounidense *Windham Hill* y la mexicana *Opción Sónica/Grabaciones Lejos del Paraíso* han reeditado, antologado y difundido su trabajo, antes del advenimiento del comercio electrónico, allegarse discos de Mertens era una empresa para diletantes irremediables. Y es notable que, pese a lo inadecuado de su distribución, el aura de Mertens haya crecido tanto que, en ésta su tercera visita a nuestro país, por fin haya sido posible verlo en el recinto que mayor justicia le hace: el Palacio de Bellas Artes. El evento que clausuró los festejos de su 65° aniversario, la pasada noche del 23 de octubre, con Wim Mertens y su ensamble de cuatro alientos fue, cuando menos, magistral. La primera parte recreó en su totalidad la última grabación no comisionada: *Integer valor* (1998); la segunda incluyó piezas de su repertorio lejano y reciente, culminando con una versión "ligera" de *Struggle for pleasure* (hubiera sido extraordinario oírla a cuatro manos en el piano), su composición más reconocida, en el tercer *encore*.

Allá por 1992 (si no recuerdo mal), Wim Mertens solista se presentó en el espacio escultórico de la UNAM, dentro del efímero Festival de Músicas Visuales (o algo así, del que si recuerdo bien, sólo hubo dos ediciones); en aquella ocasión con el material para piano y voz de *Stratégie de la Rupture*. Sin agravio a la plasticidad de Mathias Goeritz —manifiesta en la admirable resolución de entorno y forma, en la circular conjunción de cráter y concreto—, el espacio escultórico del Centro Cultural Universitario es el sitio menos adecuado para disfrutar música. Cualquiera que haya asistido a alguno de los innumerables recital-del-día-de-muertos o concierto-por-el-equinoccio-de-primavera o preposada-y-tarambana-para-un-solsticio-de-invierno que Jorge Reyes ha perpetrado ahí, lo puede constatar. Lo único que evoco ahora de esa presentación de Mertens es un maltrecho trasero después de dos horas y media de castigo constante vía estalagmita dorsal.

Minimalista, decíamos, es un adjetivo pobre, una camisa de fuerza para los periplos sonoros de Wim Mertens. Orquestaciones multi-instrumentales como *Shot and echo* y su alter-ego *A sense of place* (1992) —en donde reinventa por completo el primer álbum desde otra perspectiva— alternan con su trabajo para voz y piano, entre los que destacan *A man of no fortune, and with a name to come* (1986) y *After virtue* (1988). En el concierto del Palacio de Bellas Artes pudimos presenciar un atisbo de las cualidades vocales de Mertens, así como el dominio sobre el escenario de un arreglista consumado: la convincente interpretación de *Integer valor* lograda con soltura, a pesar de su complejidad, por el pianista y su ensamble de saxofones alto y soprano, trompeta y trombón bajo.

Tal vez no sea arriesgado postular que la música de Wim Mertens se aleja del canon minimalista debido a sus variados registros y búsquedas, y que consecuentemente dificulte cualquier clasificación posible: ecléctica, neobarroca, clásica contemporánea, etcétera. Lo que menos importa es adjudicarle una etiqueta, y probablemente el mismo Mertens así lo sostenga. Es un artista irreductible e inagotable; a sus cuarenta y seis años se encuentra en plena capacidad creadora. Si la obra de Mertens se había aproximado a la cúspide en la primera mitad de la década que ahora termina, con veintitantos discos a cuestas, los veintitantos que aún no ha compuesto, que todavía no nos es dado escuchar, sugieren que el siglo que comienza tendrá música interesante e inteligente. Y eso, mínimamente, es lo que hay que agradecerle.

Saúl Peña

Pasado en claro en Costa Rica

A veces se nos olvida que las palabras tienen colores y sabores. Se unen las letras de la imaginación y la memoria del pretérito se vuelve palpitación del presente. Las palabras tienen voz: en el silencio de cada lectura personal, en los murmullos de cualquier madrugada compartida, en los gritos que publican los periódicos, en las batallas que resuenan en los libros de historia o en las canciones sin música. De eso saben los poetas.

Bajo la dirección de Álvaro Mata, el grupo Baco Teatro Danza de Costa Rica lleva más de un año dando vida al poema *Pasado en claro* de Octavio

Paz. Tres magníficos actores —Natalia Chacón, Soledad Herrera y Mario Fonseca— y dos cubos de madera enmarcan los infinitos espacios que emanan de ese texto. Sus voces se vuelven movimiento en sus cuerpos vestidos de luz. Como una coreografía natural, *Pasado en claro* salta de las páginas y se convierte en paisaje: selva de pretéritos, páramo de recuerdos, pradera de dolores..., confesión de pasiones. Poco a poco, el espectador escucha y observa —como si leyera— la íntima bitácora que dejó sembrada Paz en las palabras de su poema.

Pasado en claro es una biografía espiral de la conciencia, una intimidad circular que Octavio Paz compartió con el papel a orillas del río Charles en Cambridge, Massachussets. Es el mismo río que juntó a Borges con su Otro, y quizá el mismo que comentaran Heráclito y Parménides, o uno de los muchos ríos que cruzan el alma de Costa Rica.

Pasado en claro también es un pretérito común en cuanto Paz abre la conciencia de sus palabras al devenir del tiempo. Tiempo prehispánico como neblumo sobre lo que quedó de un lago utópico, tiempo virreinal que envolvió los delirios de una monja poeta, tiempos revolucionados que acompasaron las vidas de su abuelo Ireneo y que atestiguaron el desmoronamiento de su padre zapatista. Tiempo de memoria personal y de historia compartida.

Se conoce que Álvaro Mata entiende de todo esto. En medio de la selva exhuberante de Costa Rica, Baco Teatro Danza (tres actores, dos cubos de madera, apoyo incansable de Silvia Sosa y Johan Harders —que también son actores— y la dirección del propio Mata) transcribe la poesía en movimientos que transportan las palabras a un espacio que envuelve al espectador, involucra a las plantas y se conjuga con la lluvia. Quien conozca el volcán Irazú de Costa Rica sabe que el espectáculo hirviente de su ojo no está en la forma de un río de lava, sino en el espejo de un apacible lago de azufre, verde y adormilado. El viajero lo contempla desde un mirador que de pronto se envuelve en nubes, pero no se disipa la sensación de que tras la neblina persiste la intacta limpidez de la naturaleza. Baco Teatro Danza es un grupo de jóvenes con honestidad dramatúrgica y apego a la verdad, que es apego al texto y a sus formas que ellos mismos desdoblan en escena. Baco Teatro Danza es un grupo de jóvenes que practican el encomiable ejercicio de organizarse en *symposium*, lograr patrocinios en medio de la austeridad, dialogar en la llamada vida cultural y, además, mantener sus vocaciones ensayadas, sus labores al día y lidiar con los avatares de sus vidas.

Se confirma que un poema puede convertirse en muchas voces y que los silencios de una lectura se vuelven ecos en movimiento. Se confirma que los paisajes del idioma están por encima de las fronteras de la geografía. Se confirma que no estamos solos.

JORGE F. HERNÁNDEZ

LO-LEE-TA

Lolita es una novela americana inventada por un ruso, Vladimir Nabokov, bachiller por Cambridge en Lenguas Romances y Eslavas y becario en Harvard para el estudio de los lepidópteros —mariposas, oscuras polillas. En *Lolita*, un hombre maduro, oscuro exiliado, Humbert Humbert, sufre una apoteosis moral librando relaciones torpes en iguales paradores de Estados Unidos con Lolita de doce años.

Humbert Humbert, licenciado en Letras Inglesas, redactor de un manual de literatura francesa, que padece un juicio penal y vergüenza íntima por su amancebamiento, es hombre enamorado de una niña del pasado, espíritu reencarnado, en 342 Lawn Street, Ramsdale, Nueva Inglaterra, en Lo, Dolores, Lola. Los tobillos de Lolita, su olor de melaza, musgo y escondidillas, sus muslitos no enamoran a Mr. Humbert sino porque son cuerpo niño de otro cuerpo, Annabel perdida, con quien, en un hotel del Mediodía, jugó interrumpidamente juegos de primos. El procedimiento literario para la reencarnación del cuerpo mediterráneo en Lolita —envidia de serafines simples noblemente alados— es incomún. Omite la técnica de la descripción, aproximación al entero imaginario por la enunciación de las cualidades de sus partes. Vladimir Nabokov, inventor ruso para quien el inglés fue segunda lengua, la reencarna de alófonos (la cosa audible en que encarnan los fonemas) de su idioma alterno.

El sonido de la ele, producido por la detención de aire bucal con la punta de la lengua contra los dientes frontales superiores, tiene dos alófonos distintos en inglés británico. Uno es la ele clara —*clear l*— que suena como la ele española. El segundo es la ele oscura —*dark l*— producido por la misma detención si la lengua también toca el velo del paladar. En el primer capítulo de la primera parte de *Lolita*, Vladimir Nabokov fabrica la reencarnación con las dos articulaciones posibles, en su lengua segunda, de la misma letra ele. "Lolita" es la primera exclamación de la novela. Sus eles son ele oscura, ele clara. El cuerpo literario, el solo cuerpo de *Lo-lee-ta*, reencarna, en ese primer párrafo, en la cosa audible producida por el movimiento lubricado de un músculo, desde atrás de la boca, en la blandura del paladar, hasta terminar en un toquido sobre el hueso visible de los dientes. *Lo. Lee. Ta:* la ele oscurecida porque la sigue vocal cerrada, la ele aclarada por la i abierta, i de labios flojos. Los alófonos de la ele escarban del aire el cuerpo de Lolita, niña de amor triste, porque son consonantes carnales, de proyección de un músculo duro sobre el vientre del paladar.

Para la reencarnación de Lolita, Vladimir Nabokov recurre al aparato corporal que produce los sonidos de la voz: garganta, nariz, paladar, lengua, dientes y labios. En el mismo primer capítulo, escarbado ya el bulto de Lolita, Vladimir Nabokov lo afina con dos aliteraciones, repetición del palpamiento de órganos vocales. "*My sin, my soul*" repite la ese, silbido de serpientes, donde la punta de la lengua soba el aire que escapa estrechamente por debajo de los dientes y el extremo duro anterior del paladar. "Mi pecado, mi alma" es traducción literal insignificante porque no da cuerpo de sonidos a Lolita. "Mi mal, mi amor" sería más aproximada pero torpe, porque la eme, vibración de los dos labios, es expresión de bienestar. "Mi sima, mi salud" es más exacta pero apenas simbólica. La otra aliteración, exagerada hasta un trabalenguas porque es la del tocamiento último de Lolita en ta, "*the tip of the tongue taking a trip of three steps to tap, at three, on the teeth*", admite el uso deliberado de la anatomía de la voz en la reencarnación de Lolita.

El cuerpo de Lolita, renacido por la boca en el primer capítulo, lo completa Vladimir Nabokov con vestidos y decoro en la primera y segunda partes de la novela. Como ya hay cosa audible, es posible refinar su presencia con la descripción de sus partes y de los atributos de sus partes. Lolita de eles puede tener brazos delgados o piel color de miel, pelo café ondulado, pestañas largas porque ya tiene cuerpo regular literario con brazos, piel, pelo y pestañas. Como la novela es invención de algún amor, Vladimir Nabokov depone los adjetivos cuando quiere introducir, como en el primer capítulo, el puro cuerpo mal amado, a *Lo*, *plain Lo*, a *Lola*, a *L.* en el diario del amador solitario, a *Dolly* en la escuela, a *Dolores*, a *Lolita* en los brazos de Humbert Humbert, Hummy Hum. En una novela americana, Vladimir Nabokov completa con el aire de la boca una reencarnación.

MAURICIO SANDERS

CELESTINA CUMPLE 500 AÑOS

Cuando Fernando de Rojas escribió la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* era un joven de inigualable genio literario y amplia erudición humanística. Escribió el texto en quince días para llenar el hueco de unas vacaciones, basándose en un supuesto

manuscrito hallado. Todavía se discute, inútilmente, si el mencionado manuscrito es en realidad una posible estrategia de defensa, vestida de recurso literario, para ocultar el evidente peligro de uno de los libros más arriesgados de nuestro idioma no sólo por el conocimiento y uso de un vocabulario excepcionalmente rico, o por una trama que exhibe a través del deseo sexual de los jóvenes el paisaje moral y existencial de su tiempo —para unos todavía medieval, para otros renacentista—, sino por la creación de un singular personaje que durante la guerra de cristianos y judíos se atreve a cuestionar la existencia de Dios: Celestina.

Esta vieja es un abismo de depravación. Puta, alcahueta, maestra de hacer afeites y coser virgos, trotaconventos que cuanto hace es burla y mentira. Concluye, gracias a su prodigioso sentido común, que no es lo espiritual lo que precede a lo corporal, y toma ventaja de ello: vende placeres a diestra y siniestra. Como no se escandaliza de nada puede tomarse arriesgadas libertades, y si ve que la situación se complica sabe adornar lo prohibido con frases de estilo culto, sugerentes para el que sabe imaginar o para el que ambiciona sin freno. Su ingenio no tiene par. Desde que era joven y se casó con el famoso comedor de huevos asados entendió la necesidad compartida que tienen el hombre y la mujer de sentirse cerca uno de la otra, y de que en el goce de su compañía todo es válido y oportuno. Por eso, ella misma se aconsejó en lo mundano, y ahora que es una puta que se las sabe y las tañe de sobra, tiene comprobado que en el amor es obligado turbarse, y sus consejos son solicitados y altamente apreciados. En el ejercicio de su principal oficio aprendió a reposar las ideas en las pequeñeces de los deleites sensuales, de tal forma sabe divagar en esta dirección que a unos aconseja discreción, a otros desenfreno; a estos esconde en su casa, a aquellos prepara un estoraque; a todos termina engañando. Cuántas mozas tocan a la puerta de su casa para que les arregle la virginidad. Tiene en su habitación alambiques, barriles o frascos llenos de perfumes, alcoholes, solimanes y órganos de animales para los correctos usos de su particular cirugía. Con hilos de fina seda cose en el lugar indicado de las jovencitas un pedazo de vejiga previamente curado para la ocasión, y con tal maestría se desempeña en esta curación que una, dos, tres veces si es necesario, puede recuperar un virgo perdido.

También es un poquito hechicera. Ella dice que es la más conocida cliéntula del triste Plutón. De vez en cuando va a los cementerios para profanar tumbas y conseguir pelos y uñas de muerto, o a los páramos para arrancar dientes a los ahorcados, ingredientes muy necesarios en la despensa de la magia. Conoce y practica conjuros siniestros que escribe con ásperas letras, nombres y signos oscuros; sella los pactos con sangre de aves nocturnas. Es capaz de hablar con el gobernador de las ánimas pecadoras, con los ángeles condenados, con las furias que vagan en las lagunas de las sombras infernales y pedirles funestos favores. Cuando se lo propone, puede llevar envuelto en un fino hilado al mismísimo Satanás y así cumplir sin fracaso su inefable propósito.

Los vicios y virtudes que se suman a la sabiduría de una vida hecha en la calle, hacen de esta puta vieja un personaje abrumadoramente humano. Si bien Fernando de Rojas pensó su tragicomedia para reprender a "los locos enamorados, que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman e dicen ser su dios", la monumental presencia de la Celestina provocó que la Inquisición señalara el libro y se prohibió hasta nombrarlo, por incitar a la lubricidad y al pecado. Escrita como una novela dialogada, en un castellano suelto y elegante, a veces obscena y vulgar, a veces exquisita y poética, cumple este año los 500 años de su primera impresión en Burgos en 1499. Las nuevas ediciones que festejan el quinto centenario de este texto genial que no tiene modelo y es irrepetible —aunque imitado hasta la saciedad— pretenden subrayar la insospechada modernidad de este personaje que parece haber nacido para pervertir al prójimo.

Ximena Escalante

Rompecabezas y escritura

Las piezas sueltas, en orden, aglutinadas de manera aleatoria sobre la mesa, generan una emoción perturbadora que todo caos alienta: el de la vida, la mente, la realidad cuando es incomprensible. Sentimos el deseo de organizar la materia dispuesta, otorgarle límites, darle congruencias y significado a los fragmentos dispersos. Cuando el escritor inicia su trabajo se encuentra ante un alud de posibilidades: imágenes, voces, sensaciones revueltas.

Si algo tienen las piezas del rompecabezas antes de ser acomodadas, es esa capacidad de cubrirse unas a otras, taparse y confundirse, mostrarse parcialmente, aprovechar el *camouflage* que las sombras y los reflejos de las otras les prestan. Lo mismo las palabras. El vértigo no surge del vacío, la ausencia, la página en blanco, sino del empalme de experiencias de diferente orden que comparten el pequeño espacio de la mesa, el reducido lugar del instante de inspiración. No es por eso extraño que el escritor acuda en primera instancia al lugar común. De entrada nos aferramos a las piezas conocidas, aquellas que tienen un borde liso; atendemos a la primera cualidad discernible: son parte del marco, son orilla, muestran esa curva dócil que parece decir "colócame en la esquina". Nos aliamos con ellas, las aceptamos mejor que a esas otras piezas irregulares que ríen de nuestra racional disposición. Surgen las frases obvias, las metáforas de batalla, las ideas —dos o tres— que alcanzan a recortarse sobre un fondo difuso. Las palabras comienzan a adquirir significado; buscamos en la memoria aquellas que traducen un color, luz, aromas del pasado, sensaciones refugiadas en algún rincón del cuerpo. Acudimos al diccionario al acecho del vocablo perdido. Exploramos el paisaje interior para detener a la presa que, a pesar de haber sido cubierta por la nieve de la distancia, aún late tibia y atolondrada. Cuando logramos atraparla, sentimos lo mismo que cuando la pieza del rompecabezas embona con precisión: el ensamble perfecto, el sonido del cartón que frota su silueta —clac— contra el cuerpo de las otras piezas que se abren, sensuales y complementarias, para recibirla; nos causa una dicha voluptuosa. Entonces vemos cómo una parte del dibujo se define, se hace nítido y sin embargo permanece inconcluso: la pieza embonada pide otra, y esa, otra, una espiral que avanza entre la carga emocional del logro y la angustia del motivo abierto.

La inquietud del enigma a medias resuelto nos obliga a seguir o renunciar, según la disposición del alma en el momento. El que renuncia ha de romper la hoja: sólo el sonido violento del papel que se rasga rompe el hechizo. El que siga, habrá de adoptar la estrategia de la lentitud. La brújula señala hacia distintos puntos cardinales: la forma, el tamaño, el color, la textura. Seguimos una dirección hasta que el barco encalla en algún arrecife. Atorados en un segmento del paisaje damos golpes de ciego, insistimos necios. Comprendemos el apelativo "rompecabezas" y nos desplomamos sobre el texto imposible. Necesitamos acudir a la ruptura: salir del juego, cambiar el enfoque, interrumpir el patrón. Volteamos el rompecabezas de dirección y vemos otros ángulos. Sólo así el pasatiempo vuelve a ser un juego, deja de ser tortura. Avanzamos ahora con la valentía de la intuición, las palabras brotan como si fueran frutos, salpican el papel como niños contentos. El texto avanza contagiado de euforia, surge el poema, se hace nítido el mar, los barcos meciéndose junto al muelle, la ciudad refrescada por la bruma. ¡Es un paisaje holandés! Todavía inconcluso, el rompecabezas nos deja ver ahora sus claves secretas. Entonces nos damos cuenta del engaño: sólo hemos sido orfebres, no creadores; servidores, no dueños. Pero el rompecabezas descansa sobre la mesa con una nueva paz. La necesidad de completud se ha visto satisfecha por la anticipación de un orden general, aún inaccesible.

El poema, el cuento, la novela, el ensayo, ha cobrado forma. Entre las líneas descubrimos ventanas

irregulares, son las piezas que se perdieron para siempre porque cayeron bajo la mesa. Por eso el texto tiene siempre heridas blancas.

Carmen Villoro

El papel del Bufón

Si eso piensa de sí mismo,
qué pensará de nosotros...
San Agustín, *La Ciudad de Dios*

Es probable que no sean exactamente las circunstancias las que nos compelen a actuar de una manera o de otra, sino alguna *disposición espiritual* —quién sabe si congénita o aprendida— que nos arroja a la voluptuosidad o a la virtud, que nos hace proclives al placer que se encuentra en realizar actos abyectos a pesar de que, al mismo tiempo, nos sintamos tristes y deshonestos al hacerlos. Pareciera, entonces, que lo que llamamos voluntad poco se diferencia de los *estados del alma,* desde que son ellos los que nos inclinan al vicio o a la virtud. Se objetará, sin embargo, que *seguir* las huellas de un leopardo no es lo mismo que *ser arrastrado* por la bestia, y que cuando hablamos de *la voluntad* pensamos en una fuerza que nos guía o nos lleva previo nuestro asentimiento (pues sin nuestra anuencia no podría hablarse verdaderamente de *nuestra* voluntad), y que los diversos *estados de ánimo,* al contrario, nos poseen sin previo aviso (así podemos encontrarnos lascivos u ofuscados sin que haya nada en nosotros que hubiera deseado esos estados del alma). Pero no necesariamente la persona que *es arrastrada* es una víctima: hay quien avanza entre las calles buscando un castigo sin siquiera saber realmente cuál ni por qué. La imagen que usaban algunos estoicos de la Stoa tardía para referirse al destino era la de un perro arrastrado del cuello por una soga atada a un carro en interminable fuga: da igual que la bestia corra junto al carro o se resista con todas sus fuerzas, de cualquier forma será conducida al mismo sitio. Es por eso que las palabras de Sartre sobre Baudelaire inspiran vértigo, porque lejos de probarnos que el poeta es responsable de cada una de las consecuencias de sus actos —como él quería desde su dogma libertario— nos hace ver cómo Baudelaire actuó de cierta manera y no de otra dada su disposición espiritual, y nosotros tenemos la sensación de que esos estados parecen ser producto del azar que nos lleva y nunca de nuestras decisiones mezquinamente individuales.

Pero ya se ha visto que la voluntad nos guía independientemente de nuestro asentimiento explícito, como cuando supuestamente somos vencidos por nuestras pasiones. El incontinente, el *ákrata,* no es sino un hedonista, pues seguir nuestras pulsiones más grotescas puede producirnos gran placer, y aún un placer más grande saber que se actúa en contra de la imagen que uno tiene de sí mismo. La famosa frase de Ovidio: *veo lo mejor, y lo apruebo, pero sigo lo peor,* que se interpreta habitualmente como un problema moral, en realidad apela a la búsqueda de un placer escarpado: el que produce ofenderse a uno mismo (como te es indigno sentir vergüenza, te lanzas ávido a cometer acciones que, sabes, han de avergonzarte). Quien asume el papel de bufón y a partir de la cruda exposición de las propias miserias provoca hilaridad, no goza con el aplauso de su público, sino con el escarnio que hace de su emotividad y de sus defectos:

—No se avergüence de usted mismo, pues de ahí viene todo el mal.

—Usted me ha comprendido. Cuando estoy entre la gente me parece que yo soy el más vil de todos y que todo el mundo me toma por un bufón; entonces me digo: "hagámonos el bufón, no temo en absoluto qué piensen de mí, porque todos, hasta el último, son más viles que yo." He aquí por qué yo soy bufón...

Quizá el misántropo odia a los hombres porque siente que son reflejo de sí o porque se da cuenta de que él no es más que un reflejo de los otros. Pero la degradación de uno mismo y de los demás causa placer, la misma fruición atormentada que producen el vértigo, el fracaso y la equivocación. Yo creo que las palabras de Papini sobre el pesimista valen también para el misántropo: *Los pesimistas, como Schopenhauer, experimentan un verdadero placer en demostrar a los hombres el cuadro de su miserable vida... Niegan prácticamente su pesimismo con la alegría de calumniar al mundo...*

Asentir a deleites escabrosos o no hacerlo, no es en realidad una disyuntiva, porque la voluntad es la que se impone finalmente, y nuestras consideraciones, por más que tengan la esperanza de evadir nuestros estados de ánimo, son igualmente arrastradas como el perro del que hablaba. Tanto en la virtud como en el vicio es nuestra propia voluntad la que prevalece. Leibniz se burlaba de aquellos que aun reconociendo que los seres humanos se distinguen de otras bestias por su capacidad de asentimiento, dudan de la libertad, pues, según él, quien tiene voluntad necesariamente es libre; pero la experiencia nos muestra que esa consideración leibniziana es falsa, porque la voluntad no es una mera aquiescencia. Asentir a las pulsiones y decir que nos guía la voluntad, o no asentir a ellas y afirmar que nos arrastra el vicio, no dice nada a favor o en contra de la libertad; los estados de ánimo nos poseen sin aviso, y nos inclinan a actuar de manera virtuosa o disoluta. Adherirnos a las pulsiones o no hacerlo sólo indica bajo qué código hemos de recriminarnos o engrandecer después nuestras acciones.

—Se experimenta a veces placer en ofenderse. ¿Verdad? Un individuo que sabe que nadie lo ha ofendido, pero se ha forjado él mismo una ofensa, oscureciendo así, por gusto, su vida, una persona que se ha obstinado en una palabra, y ha hecho una montaña de un grano de arena, lo sabe, pero no obstante es la primera en ofenderse e incluso experimenta en ello una gran satisfacción...

—Usted lo ha dicho, causa placer ofenderse. Toda mi vida me han proporcionado placer las ofensas, por estética, pues ser ofendido no solamente causa placer, sino que a veces resulta hermoso...

Como en la *Filosofía de la alcoba,* los personajes de Dostoievsky que han dialogado en este escrito, llegan a la conclusión de que la vergüenza que produce haber cometido actos facinerosos no nos impide volver a cometerlos, más bien podría orillarnos a seguir haciéndolos por un desprecio hacia nosotros mismos (y por tanto hacia los demás), o por el placer que puede llegar a producir la degradación. Pero este torvo hedonismo no busca ni se sigue solamente de actos aviesos; si el mal seduce, si el ansia de cometer errores o la delectación por el fracaso son inevitables, no se debe únicamente a los placeres que el autoescarnio nos promete. Ya Séneca vislumbraba que cuando el rostro de la fortuna nos sonríe no debemos envanecernos por ello, porque nunca podremos estar seguros de que fue gracias a nuestros propios méritos por lo que alcanzamos tal o cual objetivo; al contrario, la vida nos muestra que la notoriedad o el prestigio dependen mucho más de los otros que de nosotros mismos; son los demás quienes te reconocen o te premian —o quienes te confinan al anonimato y a la sombra—; además, las circunstancias pueden ser tan propicias que un mero oportunismo puede llevarte a la cima sin que tu éxito pueda verdaderamente justificarse a través de tus actos. Pero con el error ocurre algo distinto; la afirmación de nuestros estados de ánimo —que no es otra cosa que la afirmación de la voluntad misma— también produce placer, y el yerro nos muestra nítidamente que hemos sido nosotros, y no las circunstancias, quienes hemos incidido verdaderamente en lo real; la buena voluntad de una persona, los actos virtuosos de un individuo apenas y alcanzan a transformar el mundo; en cambio, es suficiente la maldad de un solo hombre para arruinar pueblos enteros; el mal como el error traen consigo la sensación de objetividad —al contrario del

bien, que siempre parece lejano, subjetivo e inaprensible.

Tanto el bufón como el *ákrata* no son víctimas de sus pasiones, como han querido juzgar los moralistas, sino que son devotos del hedonismo escarpado que encuentra placer en la vileza; no se es vencido por las pasiones, sino por la voluntad que se inclina a un lado o a otro (el estado de ánimo que nos guía hacia la gula o la indiferencia). El hecho de desaprobar las cosas que se hacen, sin dejar de hacerlas —"no debería acceder en este momento a la lujuria", mientras se está entre unas piernas exquisitas, por ejemplo—, no tiene nada qué ver con que la voluntad sea vencida: la voluntad nos orilla siempre a hacer lo que hacemos, y los reproches no son sino adornos al placer que se encuentra con la degradación de los demás a partir de uno mismo. La carcajada que nos provoca el bufón con sus pasmarotas, no procede del deseo de hacernos pasar un rato agradable, sino de la convicción de que los demás somos su espejo —o él el nuestro—; es por eso que afirmo que el verdadero bufón necesariamente es hedonista y misántropo.

HÉCTOR J. AYALA

APOLOGÍA RELÁMPAGO DEL AJEDREZ ANTE CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ

Querido Christopher:

Leí con interés tu inteligente reseña de *La dádiva* de Nabokov publicada en el número 5 de *Letras Libres*. Tengo una grave discrepancia, que quizá ya te imagines. Escribes: "A Vladimir Nabokov le interesó el ajedrez, la más sofisticada de las idioteces. Odiaba la música. La mejor de sus novelas es la que uno acaba de descubrir". Una vez te agradecí que celebraras la irreverencia con que ataqué un pomposo pie de foto en un libro de ajedrez: "Congreso de intelectuales"; "Mejor le hubieran puesto *festín de vagos*", escribí. Ahora bien, no nos entendimos. Yo no quería decir que el ajedrez fuera una idiotez, sino que quita todo el tiempo del mundo —lo mata, en efecto—, incita por tanto al ocio y, sobre todo, quería combatir el mito de que todos los ajedrecistas son inteligentes (o "intelectuales"), pues estoy convencido de que los hay, como seres humanos, inteligentísimos; los hay de inteligencia común y corriente, y los hay notablemente burros si los sacas del tablero. Pero sin ciertas dotes analíticas, intuitivas e imaginativas es imposible ser buen ajedrecista. Ya Bernard Shaw había sentenciado: "El ajedrez es un tonto recurso para hacer creer a los perezosos que están haciendo algo muy profundo, cuando sólo pierden el tiempo". Pero, ¿sabía jugar el complejo y divino ajedrez mi admirado Shaw? La verdad es que el ajedrecista profesional no puede ser un perezoso: tiene que estudiar mucho, estar al tanto de novedades teóricas, mantenerse activo en torneos, todo lo cual le quita —o le hace perder, si se prefiere, o ganar— casi todo su tiempo. No es extraño que el índice de divorcios en el mundo de los ajedrecistas sea muy alto.

Una vez me dijo Guillermo Sheridan una cosa no sé si cierta, pero muy sugestiva: el billar es aún más inteligente que el ajedrez, pues el ajedrez es el mundo y el billar, el universo. Pero si el ajedrez es "la más sofisticada de las idioteces", no veo por qué no han de serlo el billar o el futbol, que, para muchos de nosotros, son muy disfrutables.

Cierto pudor me impide revelar públicamente el resultado de un breve *match* amistoso y relajiento que jugamos tú y yo, hace años, después de una cena deliciosa en casa de Eduardo Lizalde, pero sí confieso que en tu juego noté una falta de fascinación, una displicencia semejante a la de Shaw, que no favorece al verdadero ajedrez. Ahora bien, si "la mejor novela de Nabokov es la que uno acaba de leer o descubrir", ¿puedes sostener esta afirmación ante *La defensa*, novela ajedrecística de cabo a rabo y una de las mejores del autor?

Melómanos, en lo que sí estaremos de acuerdo, creo, es en que odiar la música puede ser, sobre todo entre ciertos intelectuales, una de las formas más sofisticadas de la idiotez. Desde luego, habrá quienes no estén de acuerdo ni contigo ni conmigo.

Un abrazo,

LUIS IGNACIO HELGUERA

RELATO DE SOBREMESA

Hace poco, un escritor de Bogotá se dio cuenta de que un libro suyo había sido publicado en una ciudad del interior, pero con otro nombre. Decidió ir a reclamar personalmente al suplantador y a enderezar una denuncia judicial. Cuando lo encontró, llamó a un par de policías para remitirlo a una delegación. Allí comenzó el *vía crucis* de ambos. "¿Qué hacemos señor, lo liquidamos de una vez?", ofrecieron los agentes. Le estaban proponiendo matar por una modesta cuota al plagiario. No es para tanto, pensó, y dejo de ser denunciante para convertirse en defensor del ahora rehén de los policías. La negociación duró varios días. El escritor gestionó el pago de un rescate y así logró la liberación de quien le había robado el libro. Ahora son amigos.

RAÚL TREJO DELARBRE

LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA EN EL CAMPO DEL PERIODISMO: LA REVISTA ALEMANA *SPEX*

El paisaje de la prensa alemana se ha transformado en la última década casi hasta ser irreconocible. En los años sesenta y setenta surgieron una gran cantidad de revistas de contenido sociológico, político y literario, editadas por estudiantes aliados de la izquierda, que lograron crear un espacio al margen del aparato editorial. Sin embargo, al principio de los años ochenta terminó ese torrente de publicaciones independientes, debido al retorno de una política tradicional en estas materias. Los gigantes editoriales dominaron otra vez el campo, llenando las prensas por millones con cantos de sirena capitalista en las páginas de política, deporte, chismes y amor. En esa situación de restauración política y decadencia cultural salió en 1982 a la calle la revista *Spex*, que tuvo un fuerte impacto entre los intelectuales de izquierda.

Spex surgió de un proceso de descomposición de la revista de música *Sounds*, que en su momento era el órgano central de los pensadores alemanes de *avant-garde, punk* y *postpunk* en los años setenta. Los fundadores de *Spex*, Diedrich Diederichsen, Clara Drechsler y Jutta Koether, se formaron en la tradición de la "Escuela de Frankfurt", dirigida por Adorno y Horkheimer, y en la crítica de la ideología fundada por Marx, pero incorporaron a sus teorías también el postestructuralismo, el descontructivismo, los estudios de género y el feminismo. Quisieron fundar una revista crítica, disidente y honesta, en la cual no sólo se analizara y reseñara música, sino también arte, literatura, cine, teorías sociales y corrientes de vanguardia. El brillante punto de partida consistió en tomar en serio la cultura "pop", entonces considerada como cultura alternativa, jóven, de protesta, etc., y concebirla como un factor que constituye y transforma la sociedad. Las revistas de arte establecidas —de todos modos poco interesadas en fenómenos del *underground* y del *avant-garde*— negaron sistemáticamente la cultura "pop", propagando una definición megalomaníaca y elitista de arte, más compatible con el gusto de una pequeña clase privilegiada. Sin embargo, *Spex* no intentó revalorar la cultura "pop" únicamente *per se*. Se trataba de romper con el esquema de "arte alto" y "cultura baja", subrayar el potencial antihegemónico y revolucionario de la cultura "pop", y entonces analizar y ponderar a los grupos y las corrientes.

Hoy se ve que *Spex* tenía razón en la elección del terreno: tanto MTV y la industria musical en su conjunto como el cine determinan y controlan amplias partes de nuestra vida y nuestro pensamiento estético, mucho más que la literatura o el arte "tradicional".

Spex se entendía a sí misma como una revista radical de izquierda. No en el sentido de una dictadura del proletariado, sino en el de la lucha permanente en el campo cultural contra el terror del *mainstream* y del *zeitgeist*, contra los intereses de las grandes empresas, y en general contra el guiñol de los medios con sus portavoces que diariamente prefabrican mensajes del neoliberalismo y el nacionalismo. Peter Weiss, uno de los escritores alemanes más importantes de la posguerra, había establecido como punto esencial de su novela-ensayo *La estética de la resistencia* —obra titánica de mil páginas escritas entre 1975 y 1979— que, para trascender, la resistencia política de izquierda tenía también que involucrarse en cuestiones de estilo y estética. Los intelectuales en el entorno de *Spex* radicalizaron este postulado: el pensamiento de la izquierda no debe presentarse como un dogmatismo gris de funcionarios ascetas, como sermón llorón o llamada desesperante, excluyendo de antemano cuestiones de estética, estilo y moda, pues de este modo perdería contra el *glamour* de la derecha. Por el contrario, tal pensamiento disidente tendría que combinarse con un hedonismo estético, con frescura, humor y cierto materialismo. En conjunto, con un dandismo de izquierda.

En esta paradoja estética y política las armas de *Spex* fueron la crítica intelectual, el sarcasmo y el libre pensamiento. A contracorriente del periodismo tradicional, *Spex* no se dedicó al culto de los genios. Con esa intención no invitó a colaborar ni tampoco reseñó a ninguno de los gigantes de la literatura alemana, tales como Hans Magnus Enzensberger, Günther Grass, Botho Strauss o Martin Walser, considerados actualmente como escritores del campo moderado o liberal. *Spex* nunca necesitó reforzarse con intelectuales prominentes; por el contrario, cuatro colaboradores de *Spex* obtuvieron más tarde gran éxito en los círculos internacionales de arte y literatura; el provocativo Rainald Goetz, colaborador de los años tempranos, es hoy uno de los novelistas y dramaturgos más importantes de Alemania. Dietrich Diederichsen es reconocido como el historiador y teórico más destacado de la música y de los medios. Dietmar Dath, el editor actual, y Marcel Beyer han escrito varias novelas muy bien recibidas por la crítica, mientras que Jutta Koether es una renombrada artista y crítica de arte, residente en Nueva York.

Spex es una revista aparentemente íntegra: carece de lisonjas y de vacía pompa retórica, no se dedica al culto de la personalidad, derivado de obligaciones personales o "financieras". Por esta razón, la revista es temida por muchos artistas. La cultura de la crítica es tan elevada, que muchos lectores sólo la compran por sus espléndidos pero aniquilantes ataques. Sin respeto ni indulgencia también son contestadas las cartas de los lectores inconformes, convirtiéndose en batallas graciosas bañadas de un sarcasmo corrosivo. Esta aguda crítica parece ser el arma correcta para combatir un imperio total de monopolios culturales y su reinado de estupideces.

La revista con sede en Colonia debutó con un *lay-out* y una estética fotográfica tan espectacular, que marcó el estilo de muchas revistas y suplementos culturales como *Jetzt, SZ-Magazin, Zeit Magazin, Leben* y *Max:* un gran formato con papel lujoso, un promedio de 100 páginas, mucho texto, pero ilustrado y estilizado con fotos de nivel extraordinario. Por su portada *Spex* parece una revista de música, pero sus artículos y ensayos tratan igualmente sobre arte, literatura, cine y temas sociales y políticos, combinando desarrollos regionales con acontecimientos internacionales. Las exposiciones y eventos en Berlín, Hamburgo, Frankfurt y Munich estuvieron presentes con la misma relevancia que la ola de Manchester, Milán, Madrid o Los Angeles. Los

colaboradores de *Spex* se destacan por una velocidad vertiginosa de información: Madonna apareció por primera vez en la prensa mundial en 1983 en *Spex*; la revista descubrió artistas como Violent Femmes, Nick Cave, Jesus & Mary Chain, Beastie Boys, Nirvana, Massiv Attack, Björk, Tocotronic y muchos otros, años antes de que alguien hablara de ellos. Recuerdo ensayos espléndidos sobre Abel Ferrara, Martin Scorsese, David Cronenberg, Quentin Tarantino, Wes Craven, Jörg Buttgereit, Chistoph Schlingensief y Pedro Almodóvar, así como reseñas profundas sobre Slavo Zizek, Jean-François Lyotard, Jaques Derrida, Martin Kippenberger, Lydia Lunch y Henry Rollins. En el foro de *Spex* se discutía sobre terrorismo, postcolonialismo, movimientos de migración, fascismo e ideologías. *Spex* observó durante quince años el *hiphop* en los barrios negros y la corriente *hardcore* en los EEUU, la *ragga* caribeña, el movimiento de los situacionistas, la cultura de los *deejays* en Europa, *brit-pop, drum' n bass*, música africana, música electrónica y mucho más.

Finalmente los editores de *Spex* lograron romper con la hegemonía de las grandes revistas culturales en Alemania, imponiendo nuevos valores, dando nuevos impulsos. Hoy la revista es parte indispensable del campo cultural. Además, el grupo de *Spex* lanzó la revista *Texte zur Kunst* ("Textos sobre arte"), que en Alemania resultó ser uno de los órganos de mayor influencia en la teoría del arte, así como varios libros sobre temas sociales. *Spex* es la revista # 1 entre los intelectuales interesados en música, medios y cine, pero también las redacciones de los grandes periódicos la utilizan como brújula para sus nuevos títulos y temas. En este campo editorial que todavía es dominado por revistas de estrellas con su desfile internacional de clones retrasados, o por revistas de *fitness, wellness* y "juventud", donde los "Rambos" de la autoexplotación se preparan para un capitalismo cada vez más desenfrenado, *Spex* es una verdadera fortaleza de la historia.

Stefan Wimmer
Traducción de Alejandro Escalante

INTEMPERIE

Mixtificaciones

Carlos Tello Díaz se ocupa en este primer número de *(paréntesis)* de un libro del antropólogo y periodista David Stoll que muestra cómo, al relatarle su vida a Elisabeth Burgos, Rigoberta Menchú la reinventó para crear un personaje "más interesante (no literariamente más feliz sino, en su caso, políticamente más eficaz)". Es comprensible que al autor de *El exilio* y de *Historias del desamor*, libros que a partir de testimonios ensayan la ficción literaria, le haya interesado la polémica que se ha desatado, primero en Estados Unidos y ahora en México, en torno a esa reinvención. Pero me pregunto si los adjetivos que encierra el paréntesis de Carlos son los adecuados. ¿El personaje es más interesante o más *simpático* —en el sentido estricto de la palabra: es decir, más atrayente, más suscitador de la adhesión? Esa simpatía ¿no es un efecto literario? ¿En qué sentido la "felicidad" literaria de un escrito se opone a su eficacia política? ¿La eficacia literaria de un relato depende de los hechos que lo ocupan o de la manera en que los trata? ¿Apegarse o no a la verdad son simplemente maneras distintas de dar cuenta de ella?

Carlos Tello no es él único autor que en nuestro país ha ensayado la literatura a partir de los documentos. Lo han hecho, por ejemplo, Ignacio Solares y Guillermo Sheridan, cada uno de muy distinta manera. Pero el caso más curioso es sin duda el de Elena Poniatowska, que publicó hace algunos años una "biografía novelada" de Tina Modotti que altera los hechos para acentuar ciertos rasgos de su personaje; no por nada el título del libro, *Tinísima*, recurre a un superlativo. Una Tina más esencial que la Tina Modotti real. Lo que se propuso Elena Poniatowska no fue, pues, reconstruir una vida sino, como Rigoberta Menchú con la suya, crear un símbolo. Sin embargo, hay una diferencia. Aunque Elena Poniatowska no aclaró nunca en dónde estaban los límites entre la verdad y la ficción, se acogió desde el principio al adjetivo *novelada*. En cambio, sólo una vez publicado el libro de Stoll y desatada la polémica ha admitido Rigoberta Menchú que su relato aprovecha como suyos los testimonios de otras personas, creando así un personaje que encarna el sufrimiento de los indígenas guatemaltecos para transmitirlo al mundo entero.

Más que en *Tinísima*, habría que pensar entonces en otro libro de Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*. Cuando Luis González de Alba mostró, hace un par de años, cómo en ese libro supuestamente testimonial las transcripciones no eran tales, sino ejercicios de reescritura, la reacción de una parte significativa de la prensa fue parecida a la de ahora. No ha habido, hasta donde sé, un Monsiváis que pida el cese de Stoll en su universidad, como el que aquí pidió y obtuvo la expulsión de González de Alba del diario *La Jornada*, pero en ambos casos se ha argüido que, más allá de las inexactitudes, y aun gracias a ellas, el libro se apega a la verdad esencial.

¿Cuál es esa verdad? Según sus críticos, lo que tanto Stoll como González de Alba hicieron no fue servir a la verdad sino *sacar los trapitos al sol*, cuando *la ropa sucia se lava en casa*. Sus denuncias no eran desinteresadas sino que, al minar la verdad simbólica, servían a un propósito ideológico. Lo mismo se dijo del libro en que Carlos Tello Díaz reconstruía la historia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional: no fue acusado de mentir sino de servir a los intereses del gobierno. Lo mismo se dirá, supongo, del que hace poco publicó Marco Levario Turcott: *La guerra de papel*, una investigación que revela la enorme cantidad de inexactitudes, exageraciones, tergiversaciones, verdades a medias y mentiras completas que se han escrito en los periódicos sobre el conflicto chiapaneco para apoyar la verdad esencial de que la razón está (como la imaginación, la sensibilidad, la justicia, la historia) del lado de una de las partes.

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o el porquero, pensaba Aristóteles. *La verdad es una construcción social*, sostienen los pensadores postmodernos de que se ocupa el libro de Sokal y Bricmont reseñado por Tomás Granados Salinas en esta revista. Algunos antropólogos lo dirían de otro modo: *La verdad es siempre un mito*. En el habla coloquial, un mito es una mentira. Los estudiosos de las religiones nos han enseñado que la verdad del mito, siendo distinta de la verdad científica, no deja por ello de ser verdad. Las dos formas de verdad coexisten en nuestra sociedad y pasamos constantemente de una a otra.

Pensemos en Jorge Luis Borges. Aun quienes no lo han leído, si son mínimamente ilustrados, saben que fue un anciano ciego que leyó todos los libros y escribió páginas perfectas. Es una imagen que Borges consintió, pero que ignora el hecho de que la mejor parte de sus libros Borges los escribió antes de perder la vista, encanecer y usar bastón. No es una imagen falsa, pues en parte las obras la postulan, pero su verdad es de orden mítico. Cuando Borges escribe: "Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas", no dice que el verdadero Borges sea el de la imagen pública, sino que la verdad de esa imagen pública es distinta de la de su persona privada; tampoco afirma que una sea esencial y la otra accesoria.

La verdad de la persona privada también es mítica. Suponemos que conocer al escritor en pantuflas, al político en la banqueta, al escritor en sus lapsus, es acercarse a la verdad esencial de la obra. El fotógrafo mexicano Rogelio Cuéllar siguió un día a Borges al baño y lo retrató mientras orinaba. ¿Para qué? ¿Qué es lo que vale de esa foto? ¿Recordarnos que Borges también mea? ¿Que es como cualquiera de nosotros? No hacía falta: como cualquiera, Borges respira, piensa, duerme, sueña, bebe, come, caga. Y eso no tiene nada de interesante. Lo que nos importa es, en cambio, que escriba un poema como "La prueba":

> Del otro lado de la puerta un hombre
> deja caer su corrupción. En vano
> elevará esta noche su plegaria
> a su curioso dios, que es tres, dos, uno,
> y se dirá que es inmortal. Ahora
> oye la profecía de su muerte
> y sabe que es un animal sentado.
> Eres, hermano, ese hombre. Agradezcamos
> los vermes y el olvido.

¿Para qué seguirlo al mingitorio? ¿Para mostrar que, cuando no está en su papel, es igual a cualquiera? Cualquiera puede ser cualquiera. Por ejemplo, Ronald Reagan. En la biografía de Reagan que hace poco publicó Edmund Morris, lo que le pasa por la cabeza al futuro presidente

durante la filmación de su primera película ocupa siete páginas; los cuatro años de su primer período presidencial, cuatro. El verdadero Reagan es, para Morris, distinto de la figura pública. Detrás de todo gran hombre, dice el dicho, hay una gran mujer. Detrás de todo gran hombre, creen los biógrafos, hay un pobre hombre.

Edward Said, quizá el intelectual palestino más conocido de nuestros días, publicó en septiembre su autobiografía, *Out of place: A Memoir*. El mismo mes apareció en la revista *Commentary* un artículo de Justus Reid Weirner, investigador en residencia en el Jerusalem Center for Public Affairs, que comienza de este modo: "Al ir soltando datos sobre su propia biografía personal a lo largo de los años, no ha dicho nada que sea la verdad simple y llana. En cambio ha alimentado, y alentado a otros a alimentar, una versión violentamente distorsionada de la verdad, hecha en partes iguales de francas imposturas y de confusiones arteras." John Podhoretz, hijo del editor de *Commentary*, Norman Podhoretz, publicó un editorial en *The Washington Post* en que compara a Said con Rigoberta Menchú.

Pero las verdades reveladas por *Commentary* son, en gran medida, las mismas que aparecen en *Out of Place*. Weirner ha declarado que Said escribió ese libro precisamente porque sabía que él estaba trabajando en el artículo. Contando la verdad, sostendría la mentira, es decir el mito. ¿Qué mito? El del intelectual palestino exiliado crítico de la visión que el imperialismo occidental tiene de Oriente. Rigoberta Menchú reinventa su vida para mejor encarnar a los indígenas guatemaltecos; Edward Said reinventa la suya para mejor representar a los palestinos en Occidente.

Lo que está en duda es la figura del intelectual público —el líder de opinión, el representante de los otros. Es la legitimidad de esa representación lo que motiva realmente las críticas a Said.

Este año, la Florida Atlantic University inició un Public Intellectuals Program: un curso que incluye clases sobre feminismo, nueva espiritualidad, ambientalismo, postcolonialismo, géneros, razas, medios de difusión, etc. Entre los profesores anunciados están Julia Kristeva, Anthony Appiah, Cornel West, Juliet Mitchell y Russell Jacoby. "¿Quieren prepararlos para ser yo?", se preguntó Camille Paglia en su columna "Chronicle of Higher Education". Según el director del programa, Max Kirsch, se trata de formar intelectuales que salgan del mundo universitario para llegar al espacio público. (Y sin duda, cuando se refiere a la figura del intelectual público piensa menos en Paglia que en Edmund Wilson, uno de los últimos ejemplares de la especie según Jacoby).

A juzgar por el programa, sin embargo, lo que se logrará será encauzar el discurso de los egresados por el círculo cubicular. Les ocurrirá lo que a los protagonistas de la película de Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, *Blair Witch Project*, tres estudiantes de cine que, queriendo filmar un documental sobre una bruja legendaria, terminan caminando en círculos, perdidos en un bosque sin salida en las Black Hills de Maryland y en su propia angustia, hasta la muerte. Presentada en el Sundance Festival de cine independiente, la película simula ser un documental: el de los tres estudiantes, representados por tres actores cuyo nombre en "la vida real" es el mismo de sus personajes. La simulación ha sido llevada al extremo: ni el espectador de la sala de cine ni el visitante de la página en internet de *Blair Witch Project* ven los créditos habituales, y los productores afirman que la investigación es real. Hay ya grupos de adeptos al mito, e investigadores empeñados en probar que se trata de una mixtificación. No dudo que pronto haya quien acuse a estos últimos de querer desvirtuar la verdad esencial, en nombre de oscuros intereses ideológicos.

AURELIO ASIAIN

LOS AUTORES

de este (*paréntesis*)

Luigi Amara (México, 1971). Alterna el estudio de la filosofía con la escritura. Ha publicado los libros de poemas: *El decir y la mancha* (UAM-X, Colección Mantícora, 1994), y *El cazador de grietas* (Tierra Adentro, 1998), con el cual obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino, en 1998.

Frederic Amat (Barcelona, 1952). Dibujante, escultor, pintor y escenógrafo, se estrenó como director el año pasado con *Viaje a la luna*, película basada en un guión cinematográfico inédito de Federico García Lorca

Aurelio Asiain (México, 1960). Es poeta, ensayista, crítico, traductor. Ha publicado, entre otros, un libro de poesía, *República de viento* (1990), uno de ensayos, *Caracteres de imprenta* (1996) y más de medio millar de ensayos y notas críticas en diarios y revistas de México y el extranjero. Recibió en 1990 el Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe a la Creación Joven y es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

Héctor J. Ayala (México, 1972). Filósofo y nihilista. Ha pretendido demostrar la libertad a partir de la culpa. Desde mediados de los ochenta cultiva el hedonismo y la misantropía.

Félix de Azúa (Barcelona, 1944). Doctor en filosofía, poeta, narrador y crítico. Entre sus novelas cabe resaltar las siguientes: *Historia de un idiota contada por él mismo* (Anagrama, 1992), y *Diario de un hombre humillado* (Anagrama) que le valió el premio Herralde de Novela en 1987. Su poesía completa está reunida con el título *Poesía (1968-1989).*

Hugo Diego Blanco (Puebla, 1959). Escritor avecindado en Tlaxcala, ha publicado, entre otros: *Las esferas de la paciencia* (1992), *Ángelus* (1995) y *Tierra de Nadie* (1999). Actualmente dirige la revista *Leer en Bicicleta* que publica la Universidad Autónoma de Puebla.

Antonio Deltoro (México, 1947). Además de poeta ha sido redactor de varias revistas. Ha publicado los libros: *Los días descalzos* (Vuelta, 1992), y *Balanza de sombras* (Joaquín Mortíz, 1997), por el cual fue distinguido con el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, en 1996.

Salvador Elizondo (México, 1932). Poeta, narrador y ensayista. Fundó y dirigió la revista *S.Nob.* Ha recibido el Premio Nacional de Literatura, es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de El Colegio Nacional. Entre sus libros más sobresalientes se encuentran: *El hipogeo secreto* (1968), *Camera lucida* (1983), *Teoría del infierno* (1992), y *Farabeuf* (1965), novela con la cual obtuvo el Premio Villaurrutia.

Fernando Escalante Gonzalbo (México, 1962). Es profesor en El Colegio de México; ha publicado, entre otros títulos, *Ciudadanos imaginarios* (Colmex, 1986) y *El principito* (Cal y Arena, 1993).

Ximena Escalante (México, 1964). Estudió Dirección de Escena en el Centro Universitario de Teatro, en México, y Ciencias Teatrales en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en España. Publica una columna semanal sobre dramaturgia en el periódico *Reforma*, colabora en diversas publicaciones culturales y es becaria del FONCA.

Malva Flores (México, 1961). Ha publicado dos libros de cuentos: *Agonía de falenas* y *Las otras comarcas*, y tres de poesía: *Pasión de caza*, *Ladera de las cosas vivas* y *Casa nómada*. En 1991 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino y en 1999 el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Ha sido becaria de ensayo y poesía del INBA y del FONCA, en dos ocasiones.

Clemente Fracasso (Augusta, 1950). Ensayista y crítico. Ha sido catedrático de Teratología y Tanatología en diversas universidades del mundo. Entre sus libros destacan: *Adán y Frankestein* (Topus Uranus, 1986), *Discurso sobre la risa* (La Oruga, 1991), y *Serosidades de cadáver* (Eleusis, 1997).

Juan García Ponce (Mérida, 1932). Es autor de más de medio centenar de novelas, ensayos, obras de teatro y libros de más difícil clasificación. Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio Nacional de Literatura.

Miguel Gomes (Caracas, 1964). Es narrador, ensayista y crítico. Entre sus libros figuran *Visión memorable* (microrrelatos, 1987); *El pozo de las palabras* (ensayos, 1990); *La cueva de Altamira* (cuentos, 1992); *Poéticas del ensayo venezolano* (estudio, 1996); *Los géneros literarios en Hispanoamérica* (estudio, 1999).

Luis González de Alba (San Luis Potosí, 1944).Ha recorrido todos los géneros: cuento, ensayo, poesía, novela, teatro. Entre sus obras destacan: *El vino de los bravos* (cuento), *Malas compañías* (poesía) y *Agapi nu* (novela). Actualmente reside en Guadalajara.

Tomás Granados Salinas (México, 1970). Es editor de *Hoja por hoja*, suplemento de libros.

Manuel Guillén (México, 1972). Es fan de la selección argentina de fútbol, de los pumas, de los *manga* japoneses y de Batman. Últimamente no deja de escuchar al grupo Rammstein.

Luis Ignacio Helguera (México, 1962). Es autor de una *Antología del poema en prosa en México* (1993), *Murciélago al mediodía*, *El cara de niño y otros cuentos* y *Atril del melómano*, entre otros libros. Fue miembro del Consejo de Colaboración de *Vuelta*, es Jefe de Redacción de *Pauta* desde 1988 y pertenece actualmente al Sistema Nacional de Creadores del FONCA.

Jorge F. Hernández (México, 1962). Ha publicado un libro de historia, *La soledad del silencio* (FCE); uno de cuentos, *En las nubes* (CNCA/El Equilibrista); un ensayo largo, *Requiem taurino* (Aldus) y una novela, *La emperatriz de Lavapiés* (Alfaguara).

Jorge Hernández Tinajero (México, 1970). A pesar de haber estudiado Ciencia Política y Relaciones Internacionales, todavía tiene contacto con la realidad. Gracias a ello, es escritor ocasional.

Francisco Hinojosa (México, 1954). Ha escrito casi de todo, menos guiones para jaripeo y ballet acuático. Está por publicar *Buscalacranes* (FCE) y un libro de cuentos, aún sin título, cuyo tema es el *campus* universitario, la vida académica, el entendimiento y el crimen.

Mario Lavista (México, 1943). Miembro de El Colegio Nacional, de la Academia de Ciencias y Artes y director fundador de la revista *Pauta*, es autor de una gran cantidad de composiciones, que van desde la música de cámara (*Reflejos de la noche*), sinfónica (*Ficciones*), la ópera (*Aura*), a la música para cine (*Cabeza de Vaca*).

Paulina Lavista (México, 1945). Destacada fotógrafa, con más de veinte exposiciones internacionales. Sobresalen *Photonemas* y *Clave de sol*. Ha publicado su trabajo en las más importantes revistas del país y ha ilustrado incontables libros. Becaria del Sistema Nacional de Creadores, cuenta con un acervo fotográfico compuesto por más 100,000 negativos en blanco y negro.

Jaime Moreno Villarreal (México, 1956). Poeta, ensayista y narrador. Entre sus obras más recientes están: *Una cantiga de amigo* (relato) y el ensayo *Francisco Toledo: el ideograma del insecto*, de próxima aparición. Actualmente edita la revista *Biblioteca de México*.

Fernando del Paso (México, 1934). Conocido por sus novelas pero también poeta, después de la obra de teatro *La muerte en Granada* ha publicado un volumen de *Cuentos dispersos* (UNAM, 1999).

Saúl Peña (México, 1967). Es ingeniero industrial, maestro en administración, narrador, cronista cultural y cuentachistes. Ha publicado en diversos suplementos y revistas de México.

Carlos Pereda (Uruguay, 1944). Filósofo naturalizado mexicano. Es investigador y profesor de Filosofía en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. Entre sus más recientes publicaciones cabe subrayar: *Vértigos Argumentales* (Anthropos-UAM, 1994), *Sueños de Vagabundos* (Visor, 1998) y *Crítica de la razón arrogante* (Taurus, 1999).

Ricardo Pohlenz (México, 1965). Escritor, poeta y comunicador. Ha publicado la plaquette *Oración para gato y dama en desgracia* (Cuadernos de Malinalco, 1991). Gusta considerarse un analista cultural.

Pascal Quignard (Francia, 1948). Escritor. Entre sus libros destacan: *El salón de Wurtenberg, La lección de música* y *Todas las mañanas del mundo*, traducida al español por Raúl Falcó, y llevada exitosamente al cine por Alain Corneau.

Mauricio Sanders (México, 1972). Es narrador, ensayista y editor, labores que desempeña a carta cabal en el FCE.

Carlo Tello Díaz (México, 1962). Es autor de *El exilio. Historias de familia*, sobre Porfirio Díaz; de *La rebelión de las Cañadas*, sobre la insurrección en Chiapas; de *Historias del olvido*, relatos entre la historia y la ficción.

Danubio Torres Fierro (Uruguay, 1947). Fue secretario de redacción de *Plural*. Publicó hace tiempo un libro de entrevistas con escritores hipanoamericanos, *Memoria plural*; la editorial Seix-Barral pondrá en circulación en fecha próxima su libro de memorias *Estrategias sagradas*.

Raúl Trejo Delarbre (México, 1953). Doctor en Sociología, periodista y escritor, colabora en *La Crónica de Hoy*. Premio Nacional de Periodismo en 1994, ha publicado diez libros, entre ellos *Volver a los medios. De la ética a la crítica* (1997).

Carmen Villoro (México, 1958). Ha publicado los libros de poesía *Barcos de papel*, *Que no se vaya el viento*, *Delfín desde el principio* y *Herida luz*; el ensayo de psicología *El oficio de amar*, y la colección de relatos, crónicas y poemas *El habitante*.

Ida Vitale (Montevideo, 1926). Poeta, ensayista y traductora, recogió en *Oidor andante* (FCE) sus libros de poesía publicados hasta 1986; después ha dado a la imprenta las prosas *Léxico de afinidades*, (Vuelta, 1993), y los poemas *Jardines imaginarios* (Ditoria, 1996), entre otros.

Edmund Wilson (EEUU, 1895-1972). Crítico y hombre de letras. Autor de una obra abundante, destacan los títulos *Axel's Castel, The Triple Thinker, To The Finland Station* y *Europe without Baedecker*.

Stefan Wimmer (Alemania, 1969). Escritor y periodista, es doctor en filología. Ha publicado artículos en diversas revistas y periódicos, tanto de Alemania como de México.

Abre (paréntesis)

En nuestros próximos números:

Antonio Alatorre
Alberto Arbasino
Matsuo Basho
Fabienne Bradu
Adolfo Castañón
Claude-Michel Cluny
Gerardo Deniz
Jorge Eduardo Eielson
Alicia García Bergua
Diego García del Gállego
Jorge Fernández Granados
Fernando González Gortázar
Teodoro González de León
Juan Goytisolo
Óscar Hahn
William Hazlitt
Francisco Hernández
Jesús Silva Herzog-Márquez
José Kozer
Eduardo Lizalde
Tedi López Mills
Álvaro Mata
Blas Matamoro
Eduardo Mitre
Marco Antonio Montes de Oca
Fabio Morábito
José Luis Rivas
Gonzalo Rojas
Giorgio Romero
Daniel Sada
Guadalupe Sánchez Nettel
Edoardo Sanguineti
Javier Santiso
Fernando Savater
Séneca
Guillermo Sheridan
Fernanda Solórzano
Torquato Tasso
Charles Tomlinson
Leonardo Valencia
Hugo J. Verani
Minerva Margarita Villarreal
Saúl Yurkievich
Eliot Weinberger